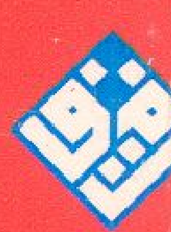
المجلس الأعلى للثقافة



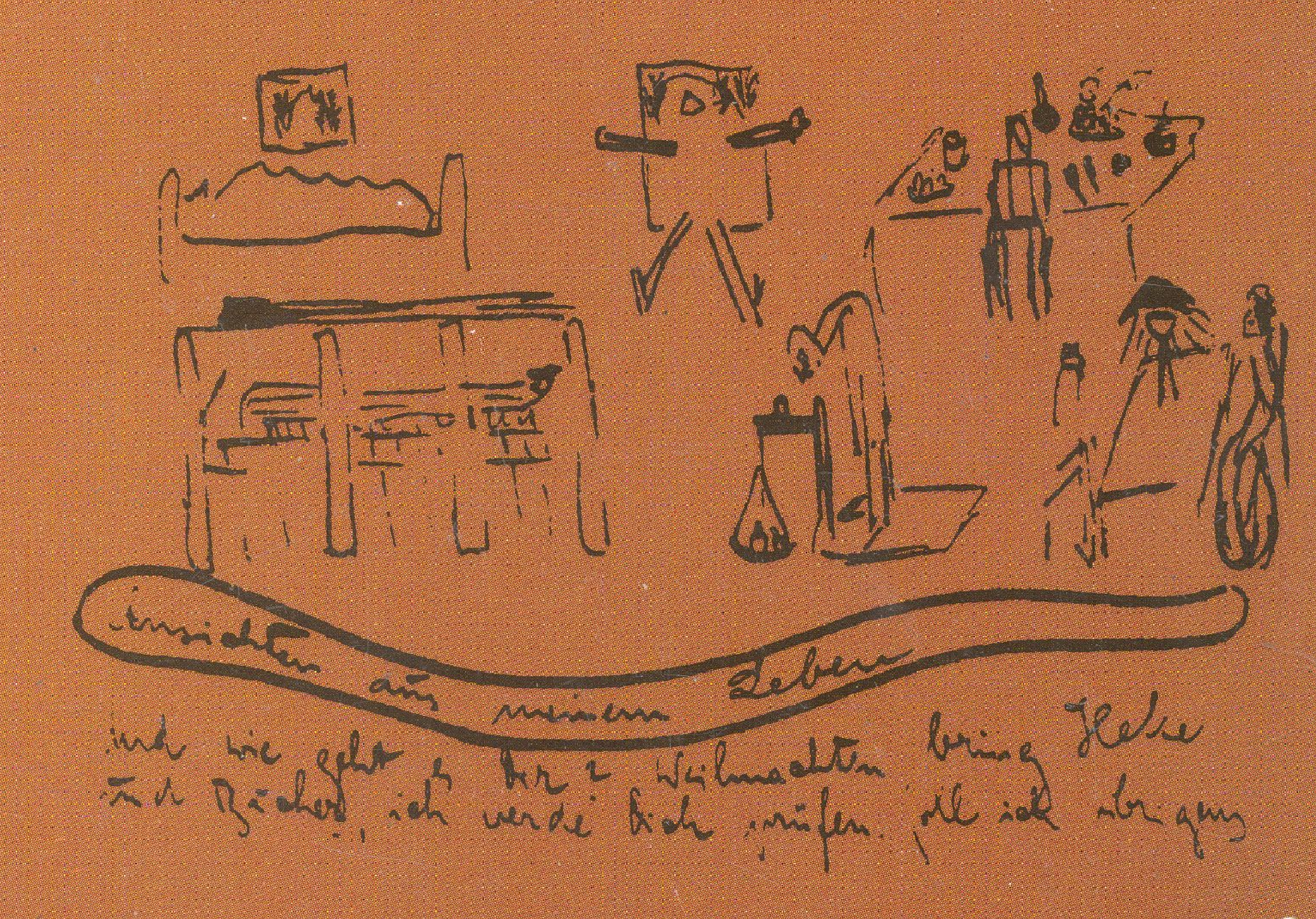
المشروع القومي للترجمة



فرانز كافكا

تأليف
رونالد جراى

ترجمة
نسيم مجلى



222

المشروع القومى للترجمة

فرانــز كافكــا

تأليف

رونالد جراى

ترجمه

نسيم مجلى



٢٠٠٠

Franz Kafka

By

Ronald Gray

Cambridge University

Press

الفصل الأول

كافكا كاتباً

الفصل الأول
كافكا كاتبًا

أصبح اسم كافكا كلمة دالة على فظائع المدنية فى هذا القرن، ولكنه لم يقــدم للناس فى بادئ الأمر بهذا المفهوم؛ فالكلمة الأصلية التى كتبها صديقه ماكس برود Max Brod فى ختام رواية "القلعة" The Castle التى نشرت بعد وفاة كافكا لم تعط مسألة "الانتماء" بالمعنى الذى أخذته هذه الدّلمة أخيرًا، إلا قليلاً من الاهتمام، لقد قدمه برود على أنه عبقرية دينية؛ فروايتاه الرئيسيتان همــا تصوير للوحتين يطل منهما رأس الإله ذاته، العدل والنعمة.[1] وبنفس الطريقة قدمه مترجموه إدوين وفيللا موير Edwin and Willa Muir على أنه جون بانيان Bunyan عصرى.

وفى زمن غدت فيه العقيدة الدينية مفتقدة، أو عرضة لتغييرات جذرية، فإن سحر هذا الكاتب صار عظيما، حتى وإن لم يكن لدينا مايؤكد أن الأجيال القادمة سوف تظل هكذا دائمًا مفتونة به.

لقد ارتفعت مكانة كافكا فى الثلاثينيات، وازدادت علوًا فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، وذلك فى تقدير بعض الناس من ذوى التأثير الذين وضــعوه فى مستوى الكتاب العظام فى كل العصور؛ فقد كتب أودن W.H. Auden يقــول "لو طلب من أحدنا أن يذكر اسم الكاتب الذى ارتبط بعصرنا بنفس العلاقة التى ربطت دانتى وشكسبير وجوته بعصرهم فإن كافكا هو أول مــن نفكــر فــيه"[2] لابد أنه كان يعنى "عصرنا" طبعًا بالدرجة التى تخص المثقفيــن، لأن كافكا هو أحد الكتاب العديدين فى هذا القرن الذين يستكشفون مجــالا محــدودًا مــن الخبرة لصالح جمهور قليل من القراء المتشابهين فى الوضع. لكن كتابًا آخرين تكلموا دون أن يكون لديهم شيء من هذه الصفات. فبول كلوديل – الذى كان يرى أن كافكا يهودى قد تملكه اليأس بسبب رفضه لغفران المسيحية – كتب هو نفسه يمتدحه بأبلغ العبارات.

"بالإضافة إلى راسين الذى أعتبره أعظم كاتب، هناك كاتب أخر ينبغى علــىّ أن أرفع قبعتى أمامه؛ ذلك هو فرانز كافكا"[3] أما توماس مان فقد قال

نفس الشيء تقريبًا: "لو قدر لإنسان أن يشاركنى الرأى فى أن هذا النوع من الضحك المبكى الجاد فى طبيعته هو أفضل ما لدينا، بل أفضل ما نملكه على الدوام، فسوف يميل مثلى إلى النظر إلى نوبات الحب عند كافكا على أنها من أجدر ما نقرأه فى عالم الأدب."[4]

أما أندريه جيد فعلى الرغم من أنه لم يعبر عن رأيه بعبارات محددة فإنه كتب فى مفكرته سنة ١٩٤٠ عن الأثر العميق الذى تركته رواية "المحاكمة" فى نفسه، ونتيجة لذلك فإنه قام بإعدادها للمسرح بعد ذلك[5]. الواقع أنه الآن عام ١٩٥٥ صار فى الإمكان أن نقول عن كافكا إنه أحد الكتاب الألمان الذين يتمتعون بشهرة واسعة وفهم كبير عند الفرنسيين بقدر أكبر من ريلكه، بل وعلى مستوى واحد مع نيتشه؛ فكافكا لم يعد بعد غريبًا، والفرنسيون يعتبرونه واحدًا منهم[6]، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن السويد واليابان، وحتى لو كانت هناك بلاد أخرى لم تتأثر به بهذا العمق فإنه يظل صحيحًا كذلك لدينا، إن قائمة الكتابات النقدية التى نشرت عنه سنة ١٩٦١ تقع فى ٤٠٠ صفحة تقريبًا وتحتوى بنودًا من كل قارة، كافكا لم يعد مقروءًا فقط بل صار مبجلاً أيضًا.

إن القدر الأعظم من هذا الأدب التابع لم يهتم بكتاباته إطلاقًا، و إنما وجه جُل همه إما إلى تفسير رسالته إلى الإنسانية، أو إلى العلاقات التى نشأت حول قيمته كمرشد دينى أكثر من الاهتمام بقيمة رواياته وقصصه،وهذا يرجع فى جزء منه إلى أسباب تاريخية، فلم يقبل كافكا فى حياته أن ينشر إلا ست مجلدات صغيرة تقل فى مجملها عما هو مطلوب لرواية قصيرة، ورغم أن الكتب التى نشرت بعد موته فى سنة ١٩٢٤ كانت فى طريقها إلى الانتشار فى العشر سنوات التالية، لكن استيلاء النازيين على السلطة فى ١٩٣٣ قضى على فرصتها فى الذيوع، وبمجئ عام ١٩٣٩ وقعت كل من النمسا وتشيكوسلوفاكيا فى قبضة الرقابة النازية، بحيث لم يعد ممكنًا فتح كتبه وقراءتها علنًا إلا فى الدول الأجنبية، واستمر هذا الوضع إلى ما بعد ١٩٤٥ حين ابتدأ المتحدثون بالألمانية من الجيل الجديد يسمعون عنه، وقد روى فريدريك بيسنر Friedrich Beissner كيف كان يصعب على الألمانى الحصول على نسخة من كتبه وكيف كان الأمر مربكًا لهم؛ ففى

الوقت الذى كانوا يواجهون فيه سيلاً من التفسيرات التى أعد معظمها أجانب اعتمدوا فى عملهم على ترجمات إنجليزية أو فرنسية كانوا هم يعجزون فى ألمانـيا عن الحصول على النسخ الأصلية التى أعيد نشرها فى نيويورك[7]، كتـب بيسـنر يقـول: "حتى المفسرين الذين لم تكن الألمانية غريبة عنهم، اكتشفوا أنهم لم يتأثروا بالقيمة الأدبية لأعماله، فترجموا الكلمات مباشرة إلى مفاهيم لغوية تلائم الفلسفة الحديثة[8]، وقد أبدى هينز بوليتزر Heinz Politzer رأيًـا مشـابهًا[9]، وفيما يخص ألمانيا فإن شهرة كافكا العظيمة قد بدأت من خلال تقارير الأجانب الذين كانوا يهتمون بأفكاره أكثر من اهتمامهم بلغته.

لكـن مـاكس برود كان يؤكد على الدوام أن اللغة لا تقل أهمية عن الأفكـار، كانـت الأفكار فى حد ذاتها شيئًا هامًا، ليس فقط بسبب ما اكتشفه مـاكس بـرود فيها من مضمون يهودى، بل لأنه أشار إلى سمة مميزة فى طريقة تفكير كافكا، حين قال- "هنا فى فرانز كافكا، ولنقل فيه هو فقط، من بين أدب ألمانيا الحديثة كله - لا توجد ذبذبة بين الآراء المتعارضة ولا نظر للأشياء من مواقف متغيرة، هنا الحقيقة فقط، ولا شىء غير الحقيقة"[10]. أما إلـى أى حد كان ماكس برود محقًا فى ذلك، فهذا الأمر متروك تقديره لمن يـتذكر بالمقابل - ذبذبات الرأى عند كتاب آخرين مثل توماس مان وريلكه، فكافكا لم يكن راغبًا أبدًا فى الانتفاع بأى خطة معروفة "للخلاص عن طريق الإدانة الأبدية"[11]، لكن برود كان يؤكد وبنفس القدر على أهمية اللغة. فالحيل الرخيصـة واستحداث الألفاظ والتراكيب اللغوية وتبديل أجزاء الجملة كانت أشياء يحتقرها كافكا، بل إن كلمة "يحتقر" ليست هى الكلمة الملائمة، ببساطة لم تكن هذه الأشياء تلائمه، كما أن "الغش" لا يلائم الأنقياء، فهى ممتنعة عنه؛ إن لغـته فى نقاء البللور، وعلى السطح لا نرى أى محاولة لفعل شىء آخر سـوى أن تكون لغة صحيحة واضحة، مطابقة للموضوع، ومع ذلك فهناك الأحـلام والـرؤى ذات الأعماق اللانهائية، تتدفق تحت هذا السطح الهادئ لمجـرى هـذه اللغة النقية، التى ما إن يحملق فيها المرء، حتى يأخذه سحر الجمـال والتفرد، ومع ذلك فليس فى مقدور أحد أن يقول ولأول وهلة: أين تكمـن خصوصية هذه الجمل بأشكالها البسيطة والعفية؟ فإذا قرأ إنسان بضع جمـل لكافكـا فإنـه يـذوق بلسانه، ويشم بأنفه عذوبة لم يعرفها من قبل،

فالإيقاعات والفواصل تبدو وكأنها تسرى وفق قوانين خفية، إن الوقفات القصيرة بين الجمل لها معيارها الخاص، إنها معزوفة لحنية تعبر عن تناغم الأصوات، لا تتشكل مادتها من أشياء عالمنا الأرضى؛ "بل إنه الكمال، الكمال دفعة واحدة، وإلى الأبد؛ ذلك هو كمال الشكل الخالص الذى جعل فلوبير يبكى على أنقاض جدار من جدران معبد الأكروبوليس Acropolis؛ لكنه الكمال المتحرك، إلى الأمام، حتى ليمكننى أن أقول إنه فى حالة هجوم"[12].

فى هذا المديح الموجه لصديق راحل، هناك فقرات لم تصمد لاختبار الزمن؛ فكلمات مثل "العذوبة" و"الصحة" سوف يتنازع حولها كثير من القراء، لكن هناك الإدعاء الذى روج له الرجل الذى لولا تشجيعه لما كان كافكا قد كتب إطلاقًا. ولو كان قد تم الأخذ به فى حينه، ولو كانت شهرة كافكا قد قامت على تلك الأسس، لما احتاج الأمر لتأسيس القيمة الحقيقية لكتاباته من جديد. وكما اتضح من مجريات الأمور أن قدرًا كبيرًا من شهرة كافكا إنما يرجع إلى جهود ماكس برود، قبل وبعد موته، وفى وقت لم يكتب عنه سوى القليل داخل ألمانيا قبل ١٩٣٣، فإن استقبال القراء فى بلاد أخرى كان مختلطًا، فبرود لم يكن هو الوحيد فى تقديره لأدبه. بل إن الناشرين من ذوى الفطنة والتمييز مثل كورت فولف Kurt Wolff وايرنست روفولت Earnst Rowolt كانوا مهتمين بكافكا أثناء حياته، وكذلك الكتاب من أمثال روبرت موسيل Robert Musil وكارل اشترنهيم Carl Sternheim فضلاً عن دائرة كتاب براغ الذين كانوا يعرفونه معرفة شخصية، توماس مان، وهيرمان هيسة اللذان كتبا بعد موته بوقت قصير كتابات تفيض تقديرًا لأدبه. وفى غضون عشرين عامًا بعد موته ظهرت ترجمات فى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والتشيكية والبولندية والإسبانية والسويدية.

أما إدعاء برود الذى ورد فى تعقيبه على رواية "القلعة" وفى كتاباته الأخرى، بأن كافكا كان يستخدم مصطلحات دينية تقليدية؛ فقد كان يجد القبول فى كل مكان، لكن لم يكن دائمًا قبولاً مباشرًا، فأحد النقاد الإنجليز قرأ "القلعة" عند ظهورها لأول مرة فى إحدى الترجمات ورأى فيها شيئًا آخر قبل أن يتكشف له أن الرواية تحمل مضامين ميتافيزيقية[13]. وناقد آخر اكتشف فيها قيمة جميلة فهى "مراوغة أحيانًا فى مضامينها الروحية بدرجة لا تزيد عما

هــو ملائــم فى عصر الشك واللا أدرية"[14] ومن ناحية أخرى، فإن هؤلاء النقاد، وآخرين مثلهم تكلموا عن شعور الغيظ exasperation الذى يصيبهم مــن قــراءة قصة طويلة مشوشة ينقصها الإطار، أو ما بدا لهم سلسلة من الكلمــات المتقاطعة ينقصها الشكل[15]. أو كما وصفوها بأمثولة معقدة ومثيرة للعذاب، (وللوهلة الأولى) بقصة طويلة مشوشة بلا هدف[16]. أو احتجوا على اســتدراجهم إلــى الإذعــان لقــراءة سلسلة متصلة من الجمل الملفوفة غير المنتهــية، ففى أحاديث تجرى فى أجواء ضبابية غامضة، يتحدث فيها الناس بالســاعات صفحات كاملة بلا فقرات، [17]هذان الانطباعان – كلاهما سواء المتعلق بأنها أمثولة مجازية ساحرة وإن تكن غامضة، أو بأنها كتابة معقدة مثــيرة للغــيظ – أقول هذه الانطباعات ظلت أكثر الانطباعات المألوفة فى الصحف الأدبية الإنجليزية لمدة تتراوح بين خمس عشرة وعشرين سنة. أما فيلــيكــس بــيرتو Felix Bertaux الــذى أجرى مسحًا للأدب الألمانى عند الفرنســيين فــى أوائل الثلاثينيات، فقد قدم تقريرًا مختلفًا عن الموضوع، إذ تحــدث – ليس فقط عن "حدة كافكا المدهشة"، بل أيضًا – عن حماسه الحار للوضوح الذى هو سمة من سمات السلاف، أو اليهود، أو حتى الفرنسيين... ثــم أضــاف قــائلاً: "لا يوجد كتابة ألمانية أخرى تتجلى فيها سيطرة العقل الخــالص بأوضــح مــن هذا"[18]، كانت هذه وجهة نظر شارك فيها الكاتب الألمــانى الســاخر كــورت توشولســكى Kurt Tucholsky. فقد لاحظ أن المحاكمــة لم تكن عملاً جنونيًا؛ بل عقلانيًا تمامًا... والحقيقة إنها تحتاج إلى تلك الجرعة الصغيرة من اللاعقلانية، التى تتيح للعاقلين من البشر السيطرة على أنفسهم[19]. وبالمقارنة ففى إنجلترا (حيث ينبغى علينا أن نتذكر أن أشد القصــص حدة وأعظمها وضوحًا قصص "الرعب" لم تكن قد ظهرت بعد). كان الانطباع على النقيض تمامًا وعن رواية "سور الصين العظيم" وهو ثانى مجلــد يظهــر له فــى الإنجلــيزية (وهو اختيار غريب؛ لأن محتوياته من القصص فى معظمها كانت من الدرجة الثانية) فلم يجد محرر الملحق الأدبى لجريدة التيمز شيئًا إلا أن يقول: "إن الأثر الكلى كان غريبًا ومحيرًا، فالمعانى الميتافيزيقــية (محيرة وغير محددة)، تكشف لنا عادة المؤلف فى النظر إلى

الكون على أنه معضلة فى الميتافيزيقا لا فى جوانبه المادية،أما أسلوبه الذى يتسم بالحذر والالتواء الثعبانى بصورة غير عادية، فهو الأسلوب الملائم جدًا لـتحولات تفكـيره المعقدة"[20]. وحين ظهرت "المحاكمة" فى الإنجليزية عام ١٩٣٧، فلـم تجد بالنظر إلى كتابتها تقديرًا أفضل، فأسلوبها كثير التفاصيل مـتدفق، وتدفقها الثعبانى يرمى إلى إرهاق القارئ[21]، وعندما نشرت رواية "أمريكا" جاء التعليق فى غاية الحدة، واحتوى عبارات قاسية مثل (حادثة غير درامـية مثيرة للغيظ) و(حديث عشوائى) وألا يخلو من السمات الفنية[22] أما سمات العقل والوضوح التى وجدها بيرتو Bertaux، فلم يتم البحث عنها هنا.

حتى بعد سنوات الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩، ١٩٤٥، حين خصص ملحـق التايمز الأدبى مقالاً افتتاحيًا للحديث عن كافكا، ظل التردد محسوسًا. فـإن المبالغة فى الزعم بأن كافكا فى كل ما كتبه، كان مشغولاً باستبعاد كل شىء آخر، واهتم فقط ببحث الإنسان عن الحقائق المطلقة، من أجل الخلاص والـنعمة الإلهـية، الـذى عـبر عنها المحرر فى بداية المقال، إنما تكشف بمبالغتها عن الحاجة لإقامة التوازن مع ما قاله بعد قليلٍ فى نهاية الصفحة إذ يقـول: "دعونـا نعترف بأن كافكا كثيرًا ما يكون مملاً[23]، ما لم يكن الملل ناتجًا عن هذا النوع من الانشغال الخاص المسبق. وعند ظهور يومياته، فى أواخر ١٩٤٨، وضع كافكا فى مقارنة مجحفة مع الكاتب السويسرى راموز C.F.Ramuz، وجرت إدانته "لا بسبب استكشافه لضروب الاستعباد؛ وإنما من أجـل فشـله فـى استكشاف متزامن لجوانب الحريةٍ"[24]. وبالنسبة للصحافة الأدبية الإنجليزية، فإن كافكا لم يلق أبدًا استقبالاً حماسيًا.[25]

فى ذلك الوقت أصبح كافكا قضية مشهورة، Cause celebre، ومحك اختـبار للقراء الذين يحاولون اكتشاف طريقهم الخاص، للخروج من الدمار الـذى خلفـته الحـرب العالمـية الثانية. ففى سنة ١٩٤٦ نشر الشيوعيون الفرنسـيون تحقـيقًا بعنوان"هل يجب إحراق كافكا؟" بحجة انه يمثل "الأدب الأسـود"، الـذى يمكـن أن يؤثر فى الـروح المعنوية، ويضعف عزيمـة المجـتمع[26]؟ ثم توالت هجمات المراكز المسيحية أيضًا. فكتبت إيريك هيلر Erich Heller تقـول: "إن اقـتلاع الجذور الروحية فى هذا العصر هو الذى حرمـنا من كل يقين فى التفرقة الدينية، فبالنسبة للناس الذين يعانون جوعًا

روحـيًا فإن أى ثمرة عفنة من ثمار الروح قد تعطيهم مذاق الخبز السماوى، كمـا أن مـاء البئر المسموم قد يعطيهم مذاق ماء الحياة"[27] وبالمثل جاء نقد جنـتر أندرز Gunter Anders الذى انتهى فى استنتاجه.. "نقلاً عن الترجمة الإنجليزية" إلى أنه "يجب علينا أن نتعلم من التحذيرات الكبيرة، وأن نستعين بها فى الوصول إلى الآخرين. فالصورة التى رسمها (كافكا) وأن للعالم كما ينـبغى ألا يكـون، والمواقف التى لا تليق بنا، سوف تفيدنا إذا غرست فى عقولـنا من باب التحذير. إنها صورة رسمها رجل طيب، انتهى أخيرًا إلى الشـك فى قيمة عمله، بل ودعا إلى تدميره. إن عمله لا يمكن أن يكون نافعًا لـه أو لغيره فى باب النصيحة الإيجابية،لكنه فقط من باب التحذير. يمكن لنا أن نستعين به"[28]

أمـا أدمونـد ويلسـون فكـان أشد إنكارا، ولم يعط لتأملات كافكا واسـتبطانه لذاته إلا قليلاً من الاهتمام، ثم أجرى مقارنة "بينه وبين كل من جوجـول وبـو Poe، تمكـن عن طريقها أن يجد فى كتابات كل منهما ما يعوضه عن اضطراباته العصبية، فوجد عند الأول تصوره البطولى لروسيا، وعـند الآخر وجد مزاجه المتحدى، وذهنه اليقظ المتطلع إلى المعرفة، فهما متوافقان فى أحوالهما. أما كافكا المحروم من حق المواطنة، المحبط، المتمرد العاجـز، رغـم أنه يستطيع للحظات أن يخيفنا أو يسلينا، فهو فى النهاية لا يستطيع إلا أن يخذلنا."[29]

فى هذا الوقت عكف ماكس برود، وعدد آخر من أصدقائه على الكتابة عـنه، ونشـر المقـالات فى الصحف الأمريكية، وفى فرنسا أيضًا، فأخذت شـهرته تـزداد، ووجد الفرنسيون فى رواياته وقصصه انعكاسًا لجو العالم المقبض الخانق، الذى كانوا يعيشون فيه إبان الاحتلال الألمانى لبلادهم، كما كتبـت حـنا أرندت Hannah Arendt فى سنة ١٩٤٤ تقول "إن عالم كافكا الكابوسـى..قد انتهى فعلاً" [30] لم يعد التأكيد الآن على نزعته الدينية، وإنما على حداثته.ه "Modernity"، هذه المصطلحات التى وردت فى الفقرة السابقة التى استشهدنا بها هى التى استخدمها أودن فى كتابته.[31] لكن مس أرندت لم تـزد كثـيرًا عـن برود فى إهماله لقيمة كتابات كافكا، عندما قالت: إنه – "ودون أن يغـير شـيئًا فـى اللغة الألمانية فانه – قد خلصها من التراكيب

المعقـدة؛ فصـارت لغـة بسيطة صافية، أشبه شيئًا بلغة الحياة اليومية، بعد تنقيتها من الرطانة العامية والترهل". فلسفته تتسم (بسهولة طبيعية)[32]. وفى غضون سنوات قليلة بدأت أصداء هذا الكلام تتردد فى ملحق التيمز الأدبى، فـيما كتبه محررها الذى لم يشر إلى آراء سابقيه، أو يدلل على الكيفية التى توصل بها إلى نتيجة مخالفة لآرائهم، إذ أخذ يشجع القراء على أن يتجاهلوا "سيل التعليقات"، وأن يقرأوا كافكا نفسه، وسوف تأخذهم الدهشة حين يجدونه "أيسـر الكـتاب تناولاً، فهو قصاص رائع، وأستاذ متمكن من لغته البسيطة السريعة، يملك القدرة على التعبير عن الفكاهة، كما يعبر عن الحزن"، فكافكا أسـلوبه يتمـيز بالبسـاطة والسرعة والإحكام: "إن طريقته فى الحكي تشبه طريقة الإنجيل فى بساطتها"، ومن العبث أن نبحث عما كان يعنيه حقًا، "فهو يعنى ما يقول؛ ويجب أن نلتهمه ككل لا يقبل التجزئة" [33]

تحمـل الإشـارة الأخـيرة تعلـيقها الخـاص على ادعاءات المحرر النقدية،فقد يشك الإنسان فى إمكانية أن يكون لدى هذا القارئ الساذج – الذى يسـهل خداعه – أى شيء يقوله عن الأفكار أو الكتابة. بل حتى مس أرندت لـم تفصل القول فى ماهية هذا الشيء الذى أقنعها بأن تعلن رأيها. فالسؤال المـتعلق بأسـلوب كافكا فى الكتابة، وما يتميز به، لم يتطرق إليه سوى قلة قليلة من النقاد، وكان وينكلر R.O.C. Winkler، هو أحد هؤلاء النقاد القليلين، وذلك فى المقالة الوحيدة التى ظهرت فى مجلة Scrutiny؛ حيث يمكننا على الأقـل العـثور على محاولة للإجابة. فقد اعتقد وينكلر أن طريقة كافكا تقوم علـى أسـاس خلق موقف درامى، معقد متغير باستمرار، قوامه العلاقة بين البطل والشخصيات الأخرى، حيث لا يختص النثر بتحديد أى عنصر داخل علاقـة إنسانية متبادلة، سواء ظاهريًا أو باطنيًا، وإنما يختص بتقديم وصف موضـوعى خالص لموقف البطل، فيصبح بذاته على فترات متكررة دراميًا فـى حركته[34] هنا وعلى أى حال نجد السؤال المحورى: هل كان أسلوب كافكا النثرى يجسد أفكاره التى يعبر عنها، فيمنحها الحياة والحركة، أم يغلب علـيه طابع الرموز، التى تمثل الشيء الذى يجرى حوله الكلام، بدلاً من أن تكون هى تجسيدًا ظاهرًا له؟

هذه الفقرة التى اختارها وينكلر، هى فقرة نموذجية فى تمثيلها لأسلوب

كافكـــا. "مـــن أجل هذا استأنف مشيننه، لكن تأكد له أن الطريق طويل. لأن الشارع الذى كان يمشى فيه، وهو الشارع الرئيسى للقرية، لا يصنعد به إلى تل القلعة، إنه يتجه نحوها فقط وعندئذ، ينحرف جانبًا، وكأنه يتعمد هذا، ومع أنه لا يبتعد كثيرًا عن القلعة، فإنه أيضًا لا يصل إليها..."

لكـــن قد يظن البعض، أن تحليل وينكلر، قد قدم نوعًا من الحجج، وإنْ لـــم تكن زائفة، فهى قابلة للتطبيق على قدر كبير من الأعمال النثرية، دون تميـــيز خاص. فقد لاحظ أن التأثير يعنى توكيد الإحساس بالجهد الجسمانى الملائم للمؤلف:

فالعبارات القصيرة، والحركة الفجائية للجملة، توحى بشعور الإحباط، الـــذى كان يعانيه كيهK، وهو يحاول الاقتراب من القلعة، ولكنه قد منع عدة مـــرات. إن نهايـــة الجملة تعطينا رؤية أكثر وضوحًا للعملية.. فالحركة إلى الأمـــام – sie furhte nur nahe heran، ثم وقفة dann aber، ثم لحظة ترقب: تـــتدلى من المقاطع الملتوية فى عبارة wie absichtlitch، فالارتداد المفاجئ كلولـــب يفـــرقع راجعًا إلى مكانه dog sie ab، وبعدها يأتى الإحساس بخيبة الأمـــل والخـــداع مجسدًا فى هذه العبارة المسطحة "so kam sie ihm doch auch nich naher".

مهما بلغ حسن النية فإن هذا الكلام لا يحمل رنة صدق:

فالـــتقدير الوارد فى هذا التحليل أقوى كثيرًا من أى شىء موجود فى لغة كافكا الألمانية، ويسئ قليلاً إلى الرواية، لأن كيه بعد فشل هذه المحاولة الأولـــى، لا يكرر محاولته للاقتراب من القلعة: هزيمة واحدة تكفى. ونتيجة لإدراك ويـــنكلر لهذه النقطة فإنه يدعو لمقارنتها بقصيدة جون دون Donne الهجائية satire. التى تحمل كثيرًا من التأثيرات التى لاحظها فى تقريره عن كافكا، فلنرجع إلى قصيدة دون لنرى حقيقة الاختلاف بينهما:

فوق قمة جبل شاهق ضخم
وعر المسالك شديد الانحدار.. تقف الحقيقة منتصبة الرأس!
ومن يريد الوصول إليها، لابد أن يمشى، أن يسير نحوها،
ومن يقاوم مفاجئة الجبال، فذلك هو الذى ينتصر...

فحاول هكذا، قبل أن يمضي العمر، وتبرق نذر الموت.
حتى تستريح روحك، فلا أحد يعمل فى ظلام ذلك الليل.
أن تريد، يعنى الإبطاء، فسارع بالعمل الآن،
الأعمال الشاقة تؤلم الجسد، والمعرفة الشاقة
تجاهد من أجلها العقول، عندئذ تتكشف الأسرار الغامضة
وتشرق ساطعة كالشمس، مبهرة لكنها واضحة
..واضحة لكل العيون.

الجهد، والمشقة، والمقاومة العنيدة، والإصرار – تتجلى بوضوح كاف فـــى سطور قصيدة دون. فى حين يستمر الإعياء اللاهث فى نبرة كافكا كما نـــرى فى السطور التالية التى أقدمها بدون التأنق الزائد الموجود فى نسخة موير Muir's version. فكل شىء يتكوم هنا دون عقل يحدد، أو يصمم على توجيهه.

عند كل انحناءة، كان كيه K يتوقع أن يستدير الطريق إلى الخلف فى اتجـــاه القلعـــة. وبدافـــع هذا التوقع وحده، واصل سيره، لم يكن راغبًا (فى الـــترجمة الإنجلـــيزية عبارة قوية جدًا بغير مبرر هى "كان رافضًا بصورة مطلقة") فى أن يترك الشارع؛ بسبب الإعياء الواضح عليه، وكان يدهشه أن يـــرى القـــرية طويلـــة حتى بدت له بلا نهاية. مرة بعد مرة.. نفس المنازل الصـــغيرة، ونوافذها ذات الزجاج المغبش بفعل الصقيع والجليد المحيط بها، فـــى حيـــن غـــاب البشر تمامًا عن المكان – أخيرًا نزع نفسه عن وسوسة الشـــارع وابتلعـــته حـــارة جانبية صغيرة، لكن الجليد لازال سميكًا؛ بحيث أصـــبحت عملية رفع قدمه المغروزة فيه عملاً مجهدًا، جعله يتصبب عرقًا، وفجأة توقف ولم يستطع السير إلى الأمام.

إن القـــارئ لـــترجمة موير سوف يجد اختلافًا بينها وبين ترجمتى فى اثنتى عشرة موضعًا:

فعن طريق إطالة الوقفات، وربط العبارات المنفصلة، وحذف الضمير الشخصى المتكرر فإنها تضيف نوعًا من التماسك ليس موجودًا فى الأصل. إن كافكا لم يكن حقًا يكتب شعرًا مثل جون دون.. لكن صفة البرود الخاصة بلغـــته الألمانية، لابد أن تتخلل عمله هنا، أيًا كان الشكل الذى يكتب فيه. إذا

شـــئنا أن نرى ما تتميز به كتابة كافكا، فلدينا الكثير الذى يمكن عمله وبدون هذا فإن أفكاره الدينية وأفكاره الأخرى لن يكون لها أهمية كبيرة، لأن كافكا قد صنع شهرته الخاصة كروائى، وكاتب قصة قصيرة أولاً، وقبل كل شئ. والخاصـــية الحقيقية للغة كافكا يمكن التعرف عليها جيدًا بالمقارنة بينه وبين مقلديـــه، مـــثل ألبير كامى (الطاعون والغريب La Peste et L'Etranger) أو جراهام جرين فى (وزارة الخوف) أو ركس وارنر Rex Warner (المطار) أو سوزان سونتاج (فى قصة "صندوق الموت") أو هيرمان كوساك Kosack (فى قصة "مدينة وراء النهر" Die stadt hinter dem strem) أو إلياس كانيتى Elias Canetti (فـــى روايـــة "التعمية" Die Blendung) حيث أخذ هؤلاء الروائيون تيمات كافكا، أو الأسلوب المفترض عنده أو المناخ العام فقط. أما ولـــيم سانســـوم فقـــد قلده بصورة تلقى مزيدًا من الضوء، لأنه لم يأخذ فقط موضـــوعات كافكـــا، بل إنه قلد أسلوبه إلى حد السخرية. فقصص سانسوم المبكرة مثل (فى التيه) أو (المفتش)[35] ليست قصصًا نموذجية، ولا هى من أفضـــل أعماله. و إنما فى الأغلب، معارضات أدبية مبكرة، بل تمرينات فى الكتابة على أسلوب كافكا، وكنسخة منقولة لإحدى التحف الفنية، نقشت ألوانها بحرفية شديدة، فإنها تكشف حقيقة الأصل الذى تفرعت عنه.

بنيـــت قصة "فى التيه" على رواية القلعة فى موضوعها، وعلى قصة "فـــى مســـتعمرة العقاب" فى أسلوب عرضها، وكما هى الحال فى "مستعمرة العقـــاب" نجد أحد الرحالة يحوم حول مكان غامض – هو هنا التيه، أما فى قصة كافكا فهو مكان تنفيذ حكم الإعدام – وكما فى رواية القلعة نجد معانى إضافية ترمز بشكل عام إلى الحياة وطريق الإنسان فيها. فالمشهد الأول فى قصـــة التيه مصمم على نمط المشهد الأول فى القلعة بدقة شديدة. فالتيه شأنه شأن القلعة، يقع على تل منخفض تحته عدد من المنازل،ويعطى من الدلائل ما هو أكبر من حجمه:

كـــان التيه يبدو للسائح من بعيد حصينا ممتنعًا، إلا أن سمة الخطر هذه تضاءلت حين اقتربوا منه، وصاروا تحت ظله تقريبًا – وظهر أن التيه ما هو إلا سور عادى من شجر الصنوبر.من المؤكد أنه كان مرتفعًا بدرجة أعلـــى مـــن قامـــة أى إنسان، ومن المؤكد أنه كان مظلما، لكن حينئذ كانت

أشــجار الصــنوبر فــى لون أوراقها، ووضعها الساكن تؤاخى فى الطبيعة أشــجار السرو والجرة. من المؤكد أن التيه قد نما حجمه فجأة، بحيث صار يشــكل صخرة حادة من الظلال، فى مواجهة العشب الأخضر الناشئ.. هنا قــال متســلق الجبال الذى انكمشت قامته ثانية إلى حجمها الأصلى للسائح: اعتذر لك عما أصابك من الخوف، فقد كان ينبغى لك طبعًا أن تقضى بضعة أســابيع فــى وادى الصــفاء؛ حــتى تتهيأ لعملية الإدراك تدريجيًا، ولكنك سائح،وتخيل تبعًا لهذا إنك لا تملك الوقت. وإنى تشفعت لك هناك.

ثم صعدا معًا الدرجات الخشبية لشرفة أنيقة تطل على التيه. فى النهاية وصلا إلى منصة عالية، استطاع السائح من فوقها - ولأول مرة - أن يلقى نظــرة شــاملة، تحيط بانوراما المشهد كله، من بدايته الواضحة حتى نهايته المشوشة، فى الأفق البعيد.

ليس للتيه مدخل رئيسى، حقيقة لا يوجد مدخل أكيد إطلاقًا. وكل إنسان دخــل إلــى التيه كان يشق طريقه بمقصه الخاص به. وقد واجه سرًا يمكن النفاذ إليه، فصمم طريقه بشكل خاص. فى البداية شق كل إنسان لنفسه طريقًا مســتقيمًا، دقــيقًا كمــيزان المبانى. وانحرف فيما بعد، تبعًا لمصلحته يسارًا ويمينًا، أو ارتد على أعقابه، أو سار إلى الأمام مسرعًا أو تباطأ إلى الخلف، وهــو يقص بدأب لفافات الأعشاب فى خط سيره المختار، عنصر واحد فقط كان موجودًا على الدوام، إن كل إنسان كان يشق طريقه فى خطوط مستقيمة، لــيس فى دوائر أو منحنيات، وعلى مرمى البصر، بل، دائمًا إلى مدى أبعد، كــان الــناس يــتقدمون فى قص طريقهم المستقيم، داخل الشجرة الضخمة المــتعددة السيقان، وبمحازاة الواجهة كان هناك، وعلى الدوام أناس كثيرون، يتخير كل واحد منهم لحظة الدخول ومكانه، كل واحد منهم كان قد صعد إلى التل من وادى الصفاء، كل واحد فيهم تزود فجأة بمقص، وصار الآن يواجه مســئوليته الفردية فى الاختراق. أما متسلق الجبال، فقد أخذ السائح من يده، وقاده برفق عائدًا به إلى الدرج، وقال له: الآن وقد أخذت فكرة عن المشهد، فــإنك قد ترغب فى فحص عملنا فحصًا تفصيليًا، هل توافق؟ أما أنا فسوف أحكى لك فى نفس الوقت، عن الليلة التى أنصت فيها البستانى؟

ليس فى استطاعة كافكا أن يكتب مثل هذا. فسخافة وصف الناس الذين

يمكن رؤيتهم، على مدى أبعد من مرمى البصر، يمكن اعتبارها هفوة، وإن كـــان من الممكن إرجاعها إلى عادة فى التفكير، تعمد إلى تأكيد المعرفة بما لـــيس معـــروفًا. أما كافكا فقد كان معروفًا بحرصه الشديد على استبعاد أى شيء يخرج عن محيط التجربة الشخصية لشخصياته. فهو لا يتجاوز الحدود أبدًا فى هذه الناحية، على الرغم من أن قصصه، تحمل فى طياتها تضمينات واسعة جدًا للمعانى. فعبارة "دائمًا إلى مدى أبعد further forever كان ممكن أن تكون خطأ لغويًا مستحيلاً. لكن المسألة ليست مسألة منطق وتجنب للعبث. بـــل هى مسألة أهمية "اختلاف اللهجة" بين القطعتين. فى عبارة "لكن حينئذ كانت أشجار الصنوبر..تؤاخى فى الطبيعة أشجار السرو والجرة"، يقدم وليم سانسوم هنا حلية كلاسيكية، ربما كانت لمسة تلطف نحو القارئ. نغمة نفاق لا زالـــت تسمع فى قوله "العشب الأخضر الناشئ the young green of the attendant turf بهـــذا التقديم يبدو متسلق الجبال متكلفًا إلى حد الارتباك، مع أنـــه يعـــامل كشخصية تستحق الاحترام. ولا يجد القارئ ما يؤكد أن مستر سانســـوم، يعنى الكلمات التى يستخدمها (كل إنسان يشكل طريقه الخاص به) مع أنه شقه فى الواقع. والمسار المستقيم ليس أكثر استقامة لكونه (دقيق مثل ميزان المبانى) والمشى فى اعتدال لابد أنه كان مستحيلاً، فى حين يتم قص الســـور. لكـــن التراكيـــب المعقدة تتوالى "يقصون بدأب لفائف الأشجار من الطريق المختار"، وليس الخطأ هنا فى مادة الموضوع، إنه التضخيم، الرنين الـــزاعق، وعدم العناية بالألفاظ، التى هى وسيلة الكاتب الوحيدة. إن أسلوب الكـــتابة عـــند كافكا يخلو من هذه العيوب،ورغم ما به من الأخطاء أحيانًا، والفقرة الآتية لا تظهر شيئًا منها:

علـــى كل فإن منظر القلعة الذى رآه كيه من بعيد كان يتفق مع توقعاته، فهـــى ليســـت حصنًا قديمًا، وليست إحدى الدور الحديثة للدولة. وإنما هى بناء مترامى الأطراف، يتكون من عدد كبير من المبانى الصغيرة المتلاصقة، القليل مـــنها يـــتكون من طابقين، فإذا كنت لا تعرف إنها قلعة، فسوف تحسبها مدينة صـــغيرة. يوجد بها برج واحد، هذا ما استطاع كيه أن يراه، وسواء كان هذا البرج خاص بأحد المنازل،أو برج كنيسة، فهذا أمر لم يستطع كيه أن يتبينه.

تركـــزت عينا كيه على القلعة، فلم يكن هناك شيء آخر يشد انتباهه.

لكـــن حينما اقترب منها، شعر بخيبة الأمل، إذ وجدها مدينة صغيرة بائسة، عبارة عن مجموعة من المساكن الريفية المكدسة، التى لا تتميز بشىء سوى إنها جميعًا مبنية من الحجارة، وقد أخذ لون طلائها يتساقط منذ وقت طويل، وبــدأت قطع الأحجار تتفتت، وفى الحال تذكر كيه مدينته الأم، وهى لا تقل فى أى شىء عن هذه المسماة بالقلعة. ولو كان كيه قد استطاع فقط أن يراها رؤيـــة العيـــن، لوجد أنها لم تكن تستحق كل هذه الرحلة الطويلة، ولوجد أن الأمـــر الأكثر معقولية بالنسبة له هو أن يعود إلى موطنه القديم، الذى لم يره على مدى هذه الفترة الطويلة، ثم أخذ يقارن فى أفكاره بين برج الكنيسة فى موطـــنه وبيـــن البرج هنا. البرج فى مدينته له شكل محدد، يحلق عاليًا فى الفضـــاء بطرفه المستدق المدبب، ينتهى بقوالب القرميد الأحمر، التى تغطى سقفه الواسع العريض، إنه بناء أرضى، وهل فى مقدورنا أن نبنى شيئًا آخر؟ – مـــع ذلـــك فـــإن له هدفـــا يسمو على كل هذا النوع من المساكن الواطئة المكدسة وله تعبير أوضح كثيرًا من هذه الحياة اليومية المضطربة. أما البرج المائل فوق رأسه هنا – وهو الوحيد أمام عينيه – فهو كما يبدو، برج خاص بـــأحد الـــدور السكنية، ربما كان برج المبنى الرئيسى فى القلعة، وهو مبنى تقليدى دائرى الشكل، تغطى نباتات اللبلاب المتسلقة جزءًا منه، تتخلله بعض الـــنوافذ الصـــغيرة، التى تتلألأ فى ضوء الشمس – هناك شىء من الجنون يحيط به – وعند القمة نجد (بلكونة) بها عدد من شرفة.. من النوافذ الخاصة بالحراسة غير محددة وغير منتظمة، تبدو هشة كما لو كان قد رسمها طفل، وهـــو يـــرتجف فـــزعًا، أو طفل معتادًا على الإهمال، فى خط مشرشر فى مواجهة السماء الزرقاء. كأنما ساكنه شخص مصاب بالمناخوليا، قد قرر أن يغلـــق علـــى نفسه الباب فى أبعد غرفة فى المنزل، قد قام باختراق السقف، ونفذ منه وصعد عاليًا أمام العالم كله ليراه.

هذه صورة دقيقة بكل تفاصيلها – دقيقة بدرجة أوضح كثيرًا مما رأينا فـــى التـــيه. إذ يلاحظ القارئ – حتى وهو فى نصف وعيه – أن كل فقرة تتحول إلى جمل أطول فأطول. كما لو كانت الأفكار تتدفق بسخاء، فقط لكى تنـــتهى بجملة أشد قصرًا، توحى بالخطر – ولا غرابة أن يتحرك ذهن كافكا علـــى هذا النحو، وهنا أيضًا مفارقة تفتقر إليها كتابات مسز سانسوم النثرية.

قيل إن القلعة كانت تماثل توقعات كيه، وهو كلام قيل بطريقة تجعل القارئ يسأل: إن كان كيه قد اقتنع بسهولة، خصوصًا عندما ظهر أن البناء من بعيد لا يشبه قلعة، فيما عدا شرفات السور المخصصة للحراسة. وهي فكرة طرأت في نهاية خواطره، في نفس الوقت، فان القارئ قد وضع في مربع التجارب الخاص بكافكا "إذا لم تكن تعرف أنها قلعة.." حتى يتم إغراؤه بالمشاركة في الفكرة، إلى أن يتحقق من سخافة معرفة أي شئ يمكن أن ينكشف زيفه.

هذا الاندماج، وهذا الانفصال، يشكل سمة هامة في أعمال كافكا التي تبتعد مباشرة عن الإدعاءات الموجودة في التيه. فقد رأى عدد كبير من القراء، أن للقلعة في رواية كافكا، مغزى ديني، إما إنها ترمز إلى الله، أو إلى مستودع معرفة مثل: الكأس المقدسة Holy grail، ومقارنتها ببرج الكنيسة.. فمن الواضح أنها تستدعي الخيال؛ لكي يجري في هذا الاتجاه. لكن كافكا كان حريصًا بألا يترك مجالاً لهذه التفسيرات. فبرج الكنيسة في موطنه له شكل "محدد" واضح (bestimmt): وراءه ثقل التقاليد، حتى لو كان التذكير بأنه لم يزل بناءًا أرضيًا دنيويًا يستدعي التفكير، بأن هذا التقليد ليس له صفة الشمول، أو العمومية، ولا يساوره الشك في حقيقة ذاته، كما يساور كيه عادة في حقيقة نفسه. أما البرج المائل مباشرة أمام عيني كيه الآن، فإنه بالمقارنة شيء غير محدد (unsicher) يعكس أي نوع من البشر هو كيه، تمامًا كما تعكس القلعة توقعاته. ليس به أدنى قدر من الجاذبية، التي يفترضها الإنسان في الله، أو في الكأس المقدسة، هناك شيء ما يشيع الجنون من حوله، والمظهر العام للبرج يوحي في النهاية (لو قرأ القارئ قدرًا معينًا من كافكا) بصورة ليست على قدر كبير من القداسة بقدر ما – توحي بصورة مكان، خرج منه رجل مجنون مثل كيه. إنه كيه، بمعنى ما، هو غالبًا الذي صعد في هذه الرواية أمام العالم كله لكي يراه: فالقلعة تعكس صورته قبل أن يأخذ هو في الوعي بهذا الشبه. لكن ليس في هذا شئ مؤكد. لا يوجد رمز، ولا تصوير رمزي هنا، مثلما نجد في فكرة الرجال الذين يشقون طرقهم فرادى في التيه، والانعكاسات التي يمكن للقارئ أن يخرج بها كثيرة جدًا.

إن أكثر أجزاء الفقرة إثارة للبلبلة والارتباك، هي الإشارة إلى الجنون.

فهذه – رغم كل شيء – هى القلعة التى تختصها الرواية بالاهتمام.

ولوقـت طويـل، سوف يبدو دخول كيه إلى القلعة، أو لقائه بالرئيس الأعلـى الساكن فيها – مسألة حياة أو موت بالنسبة له. وهى موصوفة من الخارج، كشيء له مظهر يشرف على حافة الجنون أو الشر. إنها أشبه شيء بقصـيدة برونتج Browning المسماة "جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" "Child Roland to the dark tower came" ففـى الوقـت الـذى يصل فيه الفـارس إلى غايته – التى كان يسعى إليها هو ومئات آخرون غيره – على مدى أجيال؛ ليفاجأ ليس بالكأس المقدسة.. بل بعدو كريه يواجهه.

ما الذى يوجد فى الوسط غير البرج ذاته؟

البرج المستدير، القابع فى عماه كقلب المعتوه

قد بُنى من حجر بنى اللون، لا مثيل له فى العالم كله.

لكـن بالرغم من ذلك، فإن كيه يعتمد فى وجوده ذاته على قبول القلعة لـه، وهو أمر يشكل بالنسبة له نوعًا من الإنجاز. نوعًا من التهديد بالدرجة نفسها.

لا يـبدو الأمرِ هنا وكأن كافكا قد صاغ مسبقًا أمثولة رمزية من أفكار كانـت موجودة فعلاً قبل أن يبدأ هو فى الكتابة. فالوصف، وبخاصة وصف الـبرج، منفصـل غالـبًا عن أى معنى رمزى يمكن تصوره. كما أنه ليس تـرجمة لأفكار، مثل قولنا هناك قوة إلهية ترسم لنا غاياتنا. فلنشكلها بالكيفية الـتى نـراها. كما فى قصة وليم سانسوم. بل على العكس يبدو كما لو كان كافكـا نفسه، شأنه شأن القارئ غير قادر على ترجمة الكلمات إلى عبارات أخـرى. فالصورة فى الجزء الأكبر منها تخطر على باله دون سابقة لها فى حـياته (الـبرج أو القلعة، بالطبع، هى صورة لبعض الآثار) وقد كتبها كما أتته. فهو يضع كيه لكى يتتبع مساره إلى القلعة دون أن يعرف تمامًا ما هى المهمة التى يلزمه بها، مدفوعًا بما قد يسميه البعض شيطانا.

علـى الـرغم من طموحات هذه الفقرة التى ذكرناها من كافكا، فإنها تخلـو مـن الادعاءات، فكافكا ينساق وراء خياله بنزاهة تنعكس فى تناوله للناس. وللمرة الثانية فإن مقارنتها بقصة وليم سانسوم (المفتش)، سوف تلقى مـزيدًا مـن الضـوء. (المفتش) حكاية بنيت تقريبًا على رواية (المحاكمة)

لكافكـــا، وإن كانت أشد منها قصرًا ومحاولاتها قاصرة جدًا، ففى (المحاكمة) نجد الحبكة تتمحور حول شخص هو جوزيف كيه، الذى تم القبض عليه ذات صـــباح، بواسطة منظمة سرية، دون أن توجه إليه أى تهمة، لكنها تقوم فى النهاية بإعدامه، أما فى قصة سانسوم نجد راكبًا يمنعه مفتش التذاكر فجأة من الـــنزول، ويـــتم إيقافـــه لعـــدة أســـابيع؛ لأنـــه غير قادر على إبراز تذكرة الأتوبـــيس.قصـــة سانســـوم، هـــى نموذج لما يعرف الآن عمومًا بالموقف الكافكاوى: فكما يحدث فى الأحلام، نجد حادثة فى غاية التفاهة تضم تفاصيل لـــم نســـمع بهـــا. ولأن القصة لا تزيد عن بضع صفحات فليس بها إمكانية التطور المتوفرة عند كافكا، ولا نجد أى شكوى من ضيق المجال. وكما سبق أن قلـــنا، إن التناقض الهام فى البداية، يتوافق مع الطابع العام، ليس فقط فى علاقـــته بالشخصـــيات، ولكن مع روح الكتابة وإليك الآن جمل الافتتاح فى المحاكمة:

لابـــد أن أحدًا من الناس قد افترى على كيه، ودس له. لأنه بدون أن يرتكـــب ذنـــبًا تم القبض عليه ذات صباح. والطباخة التى تعمل لدى السيدة جـــروباخ، مالكة المنزل، لم تأت له بطعام الإفطار، كما اعتادت كل يوم قبل الثامـــنة. هـــذا لم يحدث من قبل. انتظر كيه برهة، ولاحظ وهو يضع رأسه فوق الوسادة، أن المرأة التى تسكن فى الحجرة المقابلة، كانت تراقبه بفضول غـــير معتاد منها، لكنه شعر بالدهشة والجوع فدق الجرس. وفى الحال سمع طـــرقًا علـــى الـــباب، ودخل عليه رجل لم يره من قبل فى هذه الشقة. كان الرجل نحيفًا.. لكنه قوى البنية، يرتدى بدلة سوداء مضبوطة عليه، بها طيات مخـــتلفة وجيوب وأربطة وأزرار وحزام، ونتيجة لهذا كله، فإنها تبدو عملية جـــدًا، وان كان المرء لا يستطيع أن يعرف فيما تستخدم. وسأله كيه بعد أن جلـــس نصـــف منتصبًا فى السرير: "من أنت؟".لكن الرجل تجاهل السؤال، وكأنه ليس أمام كيه اختيار إلا أن يقبل بوجوده، واكتفى بالقول: "أنت دققت الجـــرس؟" فقال كيه: "أبلغ Anna أنا أن تأتى لى بالإفطار" ثم حول اهتمامه فى صمت إلى محاولة اكتشاف من يكون هذا الرجل، وذلك من خلال الانتباه والتأمل. لكن الرجل لم يترك نفسه يتعرض طويلاً لنظرات كيه، فاستدار نحو الباب، وفتحه قليلاً وأخذ يكلم رجلاً كان من الواضح أنه يقف خلفه مباشرة.

"يقــول إنـــه أبلـــغ أنا Anna أن تأتى له بطعام الإفطار" وسمع كيه ضحكة قصيرة فى الحجرة المجاورة، ولم يستطع عن طريق الصوت، أن يعرف إن كانـــت ضحكة رجل واحد، أم أن هناك عددًا من الناس يشاركونه، ورغم أن الرجل الغريب لم يكن باستطاعته أن يعرف شيئًا. لم يكن يعرفه من قبل، قال لكـــيه فى صيغة من يبلغه رسالة: "مستحيل" وقال كيه: "أنا أحب هذا" ثم قفز مـــن فراشه وأخذ يرتدى بنطلونه على عجل "سوف أعرف من يكون هؤلاء الـــناس الذين فى الحجرة المجاورة، وما الذى ستقوله السيدة جروباخ دفاعًا عـــن نفسها، بعد أن سمحت بهذا الإزعاج، وخطر له فى الحال أنه بقوله هذا (لن) يكون قد اعترف للرجل الغريب ببعض الحق فى مراقبته، لكنه تبين أن ذلك ليس له أهمية الآن. على أى حال فالرجل الغريب قد فهم الأمر على هذا النحو لأنه قال: أليس من الأفضل لك أن تبقى هنا؟ فرد عليه كيه "لا أريد أن أبقـــى هـــنا، ولا أريـــدك أن تتحدث إلىَّ، إذا لم تعرفنى بنفسك أولاً"، وقال الغريب:"لقد حدث ذلك بحسن نية" ثم فتح الباب بإرادته.

وكما هو الحال فى رواية (القلعة) فإن المفارقة موجودة هنا أيضًا: لقد تأثـــر كـــيه بالمظهـــر الخـــارجى للغريب، رغم أنه لم يعرف ما تعنيه هذه العلامـــات التى تزخرف بدلته،ومن العلامة ذاتها اتضح له، أن المحكمة التى أرسلت الرجل لا تبعد عن المكان إلا قليلاً. الجانب الخارجى للمحكمة أحدث تأثـــيره فـــى نفس كيه، لكن انتباه القارئ مشدود إلى لا عقلانية كيه K. أما المجابهـــة الباســـلة الـــتى يقـــوم بها كيه فهى مجرد محاولة هزلية (سخيفة ومضـــحكة). وكما لاحظ هو بعد ذلك، إنه قد استسلم للموقف العبثى بسرعة شديدة: وكان رد الفعل الأكثر حكمة، أو تعقلا، هو أن يطرد الرجل الغريب شـــر طردة وأن تكون لغته كلها خطأ متعمدًا، لكن على العكس من ذلك نجد كلماتـــه الأخـــيرة فى هذه الفقرة، حذرة بدرجة مستحيلة، ومحكومة بقواعد الإيتيكيـــت،إن الإحســـاس بالـــتوجس والخطر الوشيك يسود الموقف: البدلة السوداء، الضحك بلا سبب، إمكانية وجود أشخاص خارج الحجرة يتحفزون ضـــد كـــيه،وإظهار حســـن النية فجأة فى النهاية غير مضمون. المزج بين المجاملـــة الرفـــيعة، واللامـــبالاة الوحشية معًا، سوف يستمر حتى اللحظة الأخيرة، حين يأتى القتلة لتنفيذ حكم الإعدام، ويطعنون كيه بسكين فى قلبه.

أمـــا قصـــة سانسوم فهى شديدة التفاهة. فحين تجد الشخصية الرئيسية طـــريقًا مسدودًا، وهو يحاول الخروج من السيارة؛ فإنه لا يقوى على إظهار أى مقاومـــة، ثم يستسلم بمجرد أن تمتد نحوه يد وتمسك بسترته، فالذى ينقله إلينا كيه دون أن يطلق عليه اسما نجده هنا مفصلاً فى كلمات:

فالأصابع تداعب القماش الذى تلمسه، وكأنها قد عرفته وهى تعتذر عن الاعتداء الذى تنوى بالرغم من ذلك، أن تواصله بقوة.

ويســـتطيع القارئ أن يعرف ما الذى يريد مستر سانسوم أن ينقله لنا، ولكنه لا يستطيع أن يشعر به كموقف كلى،وهذا ليس نفس الشىء مع الفقرة التالية:

عند هذا الحد لاحظ الراكب أن الرجل الطويل كان يرتدى زيًا خاصًا، وأن ســـطح الأتوبـــيس المنزلق، والشمس الساطعة خلفه، أعطاه ظلاً يعكس حقيقة شخصيته، وعندما تحسس الراكب الزى، فإن ذراعه الذى كان قد أخذ فى الانسحاب، قد فقد توتره وتراخى. إن الانفعال بالذنب القديم، الذى يكمن فى أعماق الجميع حتى أكثر الناس براءة، قد أخل بالتوازن الداخلى للراكب، فـــأحس بقدراتـــه تتكمش، وأن الكلمات فى ذهنه، رغم أنه لم ينطق بها، قد تضاعفت حدتها عدة مرات عن المعدل الطبيعى.

"أرنـــى الـــتذكرة، مـــن فضـــلك؟ "فى الحال انطبع فى ذهن الراكب الإحساس بأن ذلك هو المفتش إنه يرفع عينيه الآن، كان وجه المفتش حليقًا، مســـتديرًا أبـــيض اللون، عليه مسحة رمادية، يلمع لمعانًا قويًا، وبدت عيناه الباردتان تتفحصان الراكب، ثم تركزتا على ربطة عنقه لا على عينيه؛ لكى تـــبدو الـــتهمة - رغم صدورها عن السلطة - غير مستهجنة. قال الراكب: "إنـــى آســـف، لأنـــى تركتها على المقعد، ثم جاء واحد من البحارة وجلس علـــيها."هذه هى الحقيقة. فالراكب وضع التذكرة على المقعد المجاور له ثم جاء ضابط صغير وأخذ المقعد. لم يشأ الراكب أن يزعج البحار، إذ تبين له ضرورة الحصول على التذكرة أقل من ضرورة إزعاج البحار.

قطب المفتش حاجبيه، لكنه احتفظ على شفتيه بابتسامة جامدة... "إذن فهناك بحار يجلس عليها حسن، لابد أن أقول لك: إننى لم أسمع بهذا الشخص

مـــن قبل!" ثم نظر إلى المحصل نظرة حادة، وحين عاد بعينه إلى الراكب، نظر بعينين باردتين، لكن أقوى تأثيرًا فى هذه المرة. "والآن يا سيد، لابد أن أسألك عن التذكرة، إذا سمحت."

فكرر الراكب إجابته، "لكن بحارًا يجلس عليها" أخذ المحصل يسعل فى عصـــبية قـــائلاً"يجب أن تتحرك الآن يا سيد. لقد تأخرنا عن موعدنا" استاء المفتش من هذا التدخل استياءً واضحًا. لأنه أشاح بوجهه قليلاً عن المحصل، وقطب حاجبيه، وتظاهر بأنه لم يسمع أبدًا توسلات المحصل. لكن المحصل صمد فى موقفه، وواصل كلامه معتذرًا بصوت منخفض"الحقيقة أنه يمكننى أن أقـــول بثقة تامة إنى أتذكر أنى بعت تذكرة لهذا الرجل المحترم" هنا رفع المفـــتش كتفـــيه حتى خيل للراكب أن قامته قد طالت بمقدار بوصة، وضم شفتيه فى غضب مكتوم وقال: "هذه ليست موضوعنا على الإطلاق".

اللغة الإنجليزية هنا غير مقنعة فى عدة مواقع: فكلمة shadowed كلمة ذات معنييـــن، ولا ضـــرورة لهـــا. أما He felt his capacities shrink فهى ضـــعيفة المعنى – وقوله impressed that this must be the inspector هى إساءة استخدام للغة وكذلك قوله the necessity of the ticket فى نفس الوقت لا وجـــود هنا لأى شىء ينذر بالخطر، وإن كان قد قيل عدة مرات فيما بعد أن المفـــتش كـــان ضخم الهيئة، فإنها تخلو من روح الفكاهة، ولا تتميز بأى إيقـــاع خاص. الحادثة كلها عبارة عن حلم من أحلام القلق بسيط، ولا ضرر مـــنه، ثـــم فـــيه تضخيم لعملية سوء سلوك معين للشخصيات المتورطة فى الموقف. مأخوذة من بين شخصيات الصحف الفكاهية، وليس من العالم البعيد البارد الذى يعيش فيه جوزيف كيه K.

هـــذا المنظر شاهده سيدتان فى متوسط العمر، مشدودتا القامة ترتديان قبعتين متسختين، ورجل عجوز كان يمضغ قطعة من اللبان، ويفكر في الحل بصـــوت غـــير مســـموع. بالإضافة إلى صبى صغير يرتدى سروالاً ملوثا بالشحم وقف فاغرًا فاه.. تتعثر السيدتان وهما تحاولان الجلوس على المقعد، خلـــف ضـــابط البحرية. أما الصبى الصغير فقد جذب نظره شىء ما خارج السيارة، وأثار حيرته، فراح ينظر إليه مندهشًا..اكتشف العجوز إعلانا تبين منه أنه يجرى فحصه الآن باهتمام شديد، فيقف على المقعد، ويحك أنفه أعلى

وأسفل الورقة المطبوعة، التى لا تبعد عنه بمقدار بوصة.

هـناك نوع من التعطف الاستعلائى على هؤلاء البشر، وخلفية هزلية لموقـف لا يشـكل أى خطورة على الراكب، فى حين نجد كافكا فى الناحية الأخـرى، يتـناول شخصـياته الـثانوية، رغم سلوكهم الشاذ بنفس الجدية، والاهـتمام الـتى يوليهما للشخصيات الرئيسية. فالسيدة العجوز التى كانت تراقب كيه، وهو راقد فى فراشه تعود للظهور بعد صفحة أو صفحتين: أخذ يقطـع فـراغ الغـرفة جيئة وذهابًا مرات قليلة، ورأى عبر الطريق المرأة العجوز، تشد رجلاً يكبرها فى السن بدرجة كبيرة نحو النافذة وتحضنه بقوة.

بعد ذلك تقرأ فقرة ثانية:

فـى الـنافذة المقابلـة لـه رأى للمـرة الثانية العجوزين يرقدان فى الفراش،لكن عددهم ازداد الآن، إذ رأى شخصًا آخر تعلو قامته من خلفهما، وكـان يـرتدى قميصًا مفتوح الرقبة، وأخذ يعصر لحيته المدببة الحمراء، ويبرمها بين أصابعه..

وبعد هذا بقليل تقرأ أيضا:

...أشـار كولينش Kullich فجأة إلى المنزل المقابل، بحيث ظهر ذلك الرجل الضخم ذو اللحية المدببة الشقراء،وأحس فجأة بالحرج من إظهار نفسه بكامل حجمه، فتراجع إلى الوراء نحو الحائط ومال عليها...

هـؤلاء الشـهود الغامضون، يظهرون كثيرًا فى خلفية روايات كافكا، دون أن نتبيـن بوضـوح وجودهم،أحيانا يبدو ظهورهم بالغ الخطورة، كما حدث فى النهاية، حين أصبح كيه على وشك الإعدام...

وقعـت عيـنه على الطابق الأخير للمنزل المجاور للحجرة وكشعاع الضـوء المـنطلق كالسـهم، انفرجت ضلفتا النافذة هناك، ومن هذا المكان المـرتفع البعيد، دفع رجل بجسده النحيف خارج النافذة فى قفزة واحدة، ومد يـده خارجًا. من هو؟ أهو صديق هل هو رجل طيب؟ هل هو رجل أعزب؟ أهـو شخص من المهتمين بالأمر؟ هل هو شخص يريد تقديم المساعدة؟ هل هـو كـل شخص؟ هل لازالت المساعدة ممكنة؟ هل لديه اعتراضات نسى تقديمها؟

هؤلاء المتفرجون لا يقفون هناك لمجرد تقديم الضحكات الساذجة، بل لأنهم يشكلون أحيانًا المجتمع المعادى، وأحيانًا أخرى المجتمع الخير، وأحيانًا ثالثة المجتمع الثنائى، الذى كتب على كيه أن يعيش فيه، وأن وجودهم المتكرر، يؤدى إلى استمرار الغموض فى روايات كافكا، حتى حين يكونون مثل الدمى، التى تذكرنا بعفريت العلبة، كما فى آخر فقرة استشهدنا بها، فإن حالة المناخوليا تتسارع: عفريت العلبة(*) هو كل ما بقى أمام كيه ليعول عليه فى هذه اللحظة الأخيرة.

يتبين لنا من هذه المقارنات، أن كتابة كافكا تخلو من مشاعر التعاطف، إنها كتابة مجردة؛ بمعنى أنها لا تتبنى موقفًا متعاليًا إزاء الناس أو الأشياء. فإذا صورت الناس أحيانا كالدمى، فليس فى هذا سخرية منهم، ولكنه تقدير لحقيقة واقعة. وكتابته واضحة، بمعنى أنها لا تحتوى على أى شىء من السخافات اللا معقولة، بل تتجه مباشرة إلى لب الموضوع، دون أن تتخفى بأى نوع من المشاعر العاطفية الزائفة. وهى فوق كل هذا، بسيطة إذا قورنت بالقدر الأكبر من النثر الألمانى، الذى يميل إلى التراكيب الملتوية المعقدة، لكنها لا تذكرنا حتى الآن، بما أضفاه عليها مستر برود من صفات، كأن توصف مثلاً بأنها حلوة دون أن يتأكد لنا بأنها سليمة صحيًا -..إن مقارنتها بحكايات سانسوم المبكرة تؤكد درجة نضوج كافكا الفائقة، ودقته وحياده.

هل هناك شىء يمكن لنا عمله أهم من قراءة هذه الفقرات القصيرة؟

"فى مستعمرة العقاب" التى كتبها كافكا بعد بداية الحرب العالمية الأولى، وهى أعظم قصصه إثارة للفزع، إنها قصة آلة بشعة صممت لتعذيب البشر، وهى فى ذات الوقت تصوير مجازى للحالة الروحية، التى كان يعيشها أولئك الذين أرغموا على معاناة الكروب، والأهوال بدرجة لا توصف، من جراء بعض التصرفات الهوجاء، غير المفهومة بالنسبة لهم، ولعل أحد مصادر هذه القصة هو (الحفرة والبندول) لادجار آلان بو.

الحفرة والبندول، هى الاستعارة هنا، إذا كانت الاستعارة مقصودة أصلاً، ورغم ذلك فإنها تدور حول حتمية الموت. إن المقارنة بين كتابات بو النثرية، وبين كتابات كافكا، سوف تبين بطريقة أفضل ما هى الموضوعات،

التى تواجه القارئ، الذى يهدف إلى اتخاذ قرار شخصى، بشأن المزاعم التى ساقها ماكس برود.

قصة بو يحكيها سجين سابق من ضحايا محاكم التفتيش الأسبانية، كان قد حكم عليه بالموت البطيء، بوضعه فى زنزانة بأحد سجون مدينة توليدو. ويفقـد هذا السجين وعيه، بمجرد سماعه القضاة وهم ينطقون بالحكم عليه. وحين يعود إلى وعيه، يجد نفسه فى ظلام دامس، ويخشى أن يكون قد وضع فعـلاً فـى قـبر. فيـبدأ يـتلمس طريقه حتى يصل إلى حائط غير سميك، ويستكشـف جـزءًا كبيرًا من مساحة المكان الذى يبدو، أنه كان فناء تحت الأرض، ويهـرب بالصـدفة فقط؛ نتيجة سقوطه فى حفرة بالقرب من وسط الفـناء. وقـد ظلوا لبعض الوقت، يحافظون على بقائه حيًا، بتزويده بالخبز والماء، الذى كان يظهر بجانبه، فى أعقاب كل نوبة من نوبات فقدان الوعى، إلـى أن يكتشف أثناء نومه فى المرة الأخيرة، أنه قد تحول إلى سجين بقدر أكبر من ذى قبل، فهو مطروح على لوح من الخشب مقيد الحركة، أزيل من جانـبه دورق الماء، ووضع فى مكانه طبق من اللحم المتبل بطريقة لاذعة؛ حـتى يضاعف من إحساسه بالعطش. وحين تطلع إلى السقف. رأى صورة للزمن مرسومة بالزيت، وبدلاً من المنجل، رأى صورة بندول ضخم، ولاحظ أن البـندول ليس مطليًا، ولكنه فى حالة حركة، يتأرجح من جنب إلى جنب، ويبدو إنها إحدى الاختراعات التى تفنن الرهبان فى تصميمها للقضاء عليه:

"ربمـا مضى من الوقت، نصف ساعة أو ساعة (لأن ملاحظاتى للوقت غير دقيقة) قبل أن أرفع عينى إلى أعلى. أما الشيء الذى رأيته عندئذ أصابنى بالحـيرة والذهـول. لقـد اتسعت دورة البندول فى مداها بمقدار ياردة تقريبًا، تعاظمت سرعتها تبعًا لذلك. لكن الشيء الأساسى الذى تسبب فى إزعاجى، هى الفكـرة التى خطرت بأن البندول قد هبط نحوى بصورة محسوسة،ألاحظ الآن بفـزع شـديد،أن طرف البندول الأسفل، مصنوع على شكل هلال من الصلب اللامـع، والأطراف مسننة من أعلى ومن أسفل بسنون حادة كشفرة الحلاقة أو مثل شفرة الحلاقة.، كان يبدو كبيرًا وثقيلاً، يتناقص طرفه تدريجيًا، حتى يدخل فـى آلة عريضة من الصلب، متصلة بعود ثقيل من الرصاص، ونتيجة تأرجح هذا كله عبر الهواء؛ فإنه كان يصدر صريرًا مخيفًا."

"ما الذى كان يدفع هذه الآلة لتخبرنى بساعات الهلع والرعب المميت، التى كنت أقوم فى أثنائها بحساب نبذبات آلة الصلب: بوصة بوصة – سطر سطر – مع هبوط يمكن تقديره فقط فى لحظات كانت تبدو بطول قرون. وهى لا تزال تهبط وتهبط، ومر على ذلك أيام كثيرة، حتى اندفعت قريبًا جدًا منى، حتى كادت أن تنفخنى فى الهواء بأنفاسها اللافحة. دخلت رائحة الصلب الحاد إلى خياشيمى، صليت، أقلقت السماء بصلواتى؛ كى تحمينى من هبوطها المتسارع – هاجت أعصابى إلى حد الجنون، وأخذت أجاهد كى أدفع نفسى إلى أعلى فى وجه السيف المخيف. وفجأة شعرت بالهدوء واستلقيت مبتسمًا فى وجه هذا الموت اللامع.. مثلما يفعل الطفل عند رؤيته دمية غريبة نادرة، إلى أسفل تزحف باستمرار، اجتاحتنى نوبة استمتاع طائش، فأخذت أقارن بين سرعتها فى الهبوط وسرعتها فى التحرك بين الجانبين. إلى اليمين – والى اليسار – طولاً وعرضًا – وأنا أصيح صيحة روح ملعونة، تتسلل خلسة إلى قلبى فى سرعة النمر الغادر، فكنت أضحك مرة وأعوى مرة، حسب مقتضيات اللحظة."

يتسم هذا النثر بلهجة رنانة وإلحاح سريع، كما يحوى أيضًا درجة من الميلودراما أو المبالغة، التى تبين أن بو لم يكن واثقًا من قدرته على حمل القارئ معه، رغم أن الموقف كان سيئًا بحيث لم يكن يحتاج إلى تلوين الصوت، والى الإيحاءات الأخرى عن السرعة الخيالية فى أرجحة البندول. والجملة الأخيرة تحمل سيمترية من التناقضات، التى لا تحتملها تجربة واحدة، وربما يحق للإنسان أن يسأل: ما الذى آثار الضحك، هل هى فكرة الروح الملعونة أو النمر الغادر؟ إن أيا منهما لا يحتمل أن يكون سببًا. وهذا يتمشى مع بقية القصة، لأن السجين يتخلص من البندول عن طريق تشجيع الفئران على أن تقرض بأسنانها الأربطة "التى كانت تقيده"؛ ليفاجأ بأن جدران الزنزانة قد اشتدت حرارتها حتى بلغت درجة الاحمرار، وإنها تسير نحوه. فمحكمة التفتيش لم تدخر جهدًا، ولا مالاً فى سبيل اختراع أدوات التعذيب – لكنه ينجو فى النهاية فقط بمساعدة القوات الفرنسية، التى نجحت لحسن الحظ فى احتلال المدينة، فى هذه اللحظة بالذات. وقررت أن تعرف ما الذى كان يجرى تحت الأرض. إن بو يعمل على ترويع القارئ حتى

يقشعر بدنه – ولم يفشل تمامًا – بدلاً من خلق تجربة ذات معنى جاد.

وعلى النقيض من هذا، نجد كافكا فى غاية الجدية. فالآلة فى قصته، يمكن تشغيلها لتنقش على جسد السجين إحدى الوصايا التى خالفها بسبب غفلته، وفى النهاية تقتله وتقذف بجثته فى خندق. ليس فى هذه الحادثة شىء من العاطفية إطلاقًا، فالضابط المسئول عن الآلة، يشرح لأحد الباحثين العابرين طريقة عملها.

(يقع المشهد فى المناطق الاستوائية):

"تتكون الآلة كما ترى، من ثلاثة أجزاء، وبمرور الزمن ظهرت الحاجة؛ لتسمية كل جزء منها باسم من الأسماء المألوفة. فسمى الجزء الأسفل بالسرير، والأعلى بآلة نقش الحروف، أما هذا الجزء المتحرك فى الوسط فسميناه المسلفة (آلة تسوية التربة). صاح الباحث "المسلفة"؟ فأجابه الضابط "أجل المسلفة"، اسم ملائم – لقد صنعت الإبر المسننة كما فى آلة تسوية التربة، ووضعت بدهاء شديد فى مكان واحد. وأنا متأكد أنك سوف تتفهم الأمر سريعًا جدًا. فالمحكوم عليه بالإعدام يوضع فوق هذه المنضدة، سوف أصف لك الآلة أولاً قبل تشغيلها؛ حتى يتسنى لك أن تتابع خطوات عملها بصورة أفضل. ثم إن هناك ترسًا فى آلة نقش الحروف قد تآكلت أسنانه، وأصبح يصدر صريرًا عاليًا أثناء حركته بحيث يصعب على أى منا أن يسمع كلمة مما يقوله الآخر. ولسوء الحظ فإن قطع الغيار يصعب الحصول عليها هنا. لا بأس ثم إن هذه المنضدة، كما قلت لك، وهى مغطاة تمامًا بطبقة من الصوف القطنى، وسوف نعرف سبب هذا فورًا. فالمحكوم عليه يوضع فوق هذا الصوف القطنى وهو مقلوب على بطنه عريانًا بالطبع، هذه أربطة اليدين، وهذه أربطة للقدمين وتلك للرقبة حتى يمكن تقييد حركته. وهنا عند رأس المنضدة، حيث يرقد الرجل مقلوبًا على بطنه، توجد هذه القطعة من اللباد، التى يمكن تجهيزها بسهولة لحشرها داخل فمه، حتى يمكن منعه من الصراخ أو من عض لسانه. لابد للرجل أن يأخذ اللباد فى فمه طبعًا وإلا فإن سير الماكينة سوف يكسر عنقه. وهنا سأله الباحث وهو ينحنى بقامته "أهذا صوف قطنى؟" فأجابه الضابط وهو يبتسم "نعم تحسسه بنفسك" ثم أخذ يد الباحث وراح يحركها على المنضدة "إنه صوف قطنى معالج بطريقة

خاصـــة، ولهـــذا يبدو مختلفًا؟ سوف أخبرك بضرورة هذا حالاً" أما الباحث فكان قد استولت عليه الدهشة من هذه الآلة، ووضع يده على عينيه حماية لها مـــن الشـــمس الـــتى يـــتطلع إليها. إنها جهاز كبير. فالمنضدة وآلة النقش متســـاويتان فى الحجم، وهما يشبهان صندوقين سوداويين. ويبلغ ارتفاع آلة النقش ستة أقدام فوق المنضدة؟ وكلاهما مربوط فى الأركان الأربعة بقضبان من النحاس الأصفر، التى تعكس أشعة الشمس حولها. وبين الصندوقين توجد آلة الإعدام، مربوطة بشريط من الصلب."

إن الملفـــت للـــنظر فى حديث الضابط هنا، هى تلك اللامبالاة الكاملة إزاء عملـــية التعذيـــب. لا يهم هنا وجود المفارقة: إنه يصف جهاز الإعدام وكأنه يبيع سيارة أو كما لو كان الأمر مثيرًا للضحك. وليس هناك ما يوحى ولـــو بـــأدنى درجة، بأن الضابط أو الباحث قد اهتم بما كان يحدث للسجين. وكـــرد فعل لهذه اللامبالاة، سوف يعيش القارئ حالة من التوتر الشديد حين يضع فى حسابه ما يتعرض له جسد السجين من عنف، وما سوف يعانيه من الآم. وسوف يزداد هذا التوتر تدريجيًا نتيجة الوعى - ليس فى هذه الفقرة - أن ما يجرى وصفه ليس اختراعًا وهميًا، و إنما هو صورة من صور الحياة الإنسانية التى تعرض طلبًا للقبول. القبول هنا ليس نتيجة اكتشاف صلاحيتها. إن القبول ليس هو الكلمة الملائمة لوصف هذه الحالة المتأرجحة التى يتكافأ فـــيها الضـــدان. مع ذلك فإن هناك شيئًا فى هذه القصة كلها يوحى بأن هذا النوع من العذاب ليس جزءًا عاديًا من التجربة الإنسانية فقط، و إنما هو أمر لابد من الترحيب به عمليًا، بنفس اللامبالاة التى يظهرها الضابط:

"هـــل تفهم طريقة عملها؟ تبدأ المشرفة فى الكتابة. وعندما تنتهى من طبع الطبقة الأولى من النص على ظهر السجين، فإن طبقة الصوف القطنى تـــدور وببطء. تقلب السجين على جنبه، لتتيح للآلة مساحة جديدة، فى ذات الوقت، فإن الجروح التى انفتحت فى الجزء المكتوب، توضع على الصوف القطـــنى، الـــذى يمكنه بفضل المعالجة الخاصة أن يوقف تدفق الدم، ويجعل الجســـم جاهزًا على مستوى أعمق. فى أثناء دوران الجسم. تبدأ مخالب الآلة حينئذ تمزق طبقة الصوف القطنى من فوق الجروح، وتقذف بها فى الخندق. ثـــم تـــبدأ الآلة مرة ثانية، وهكذا تستمر فى الكتابة أعمق فأعمق لمدة اثنتى

عشرة ساعة، وطوال الساعات الأولى يظل المحكوم عليه على قيد الحياة لا يشعر إلا بالألم فقط، وبعد ساعتين تنزع كمامة اللباد من فمه إذ لم يعد قادرًا علـــى الصـــراخ. هـــنا فـــى هذه السلطانية التى تسخن بالكهرباء عند رأس المنضـــدة، يوضـــع الأرز المسلوق الدافئ ليأكل منه المحكوم عليه بقدر ما يســـتطيع أن يلعـــق بلســـانه، ولم يضع أحد منهم الفرصة أبدًا. وعلى امتداد تجربـــتى الواسعة لم أجد أحدًا منهم قد فعلها، فقط عند الساعة السادسة يفقد الرغـــبة فى الطعام، ومن عادتى أنى اركع هنا على ركبتى، وأنحنى لأرقب هـــذه الظاهـــرة، ولا يكـــاد الـــرجل يبلغ آخر لقمة، إنه فقط يديرها فى فمه ويبصـــقها فـــى الخندق، واضطر للانحناء وإلا اصطدمت بوجهى، لكن ما أعجـــب هذا السكون الذى يحل عليه فى الساعة السادسة لقد ابتدأ الغبى يفهم البديهيات! وحول العينين يتراءى منظر يغريك أنت بالرقاد تحت (المهرسة) آلة الإعدام. ليس ثمة شىء آخر، إذ يأخذ الرجل ببساطة فى فك شفرة النص، وهو يزم شفتيه كما لو كان منصتا، وكما ترى، فإنه ليس من السهل عليك أن تفك شفرة النص بعينيك، لكن رجالنا يفكون هذه الشفرة بجراحهم. هناك عمل كبـــير، هذا صحيح، فالعمل كله يحتاج إلى ست ساعات، وعندئذ تثقبه الآلة مـــرة واحـــدة وأخـــيرة، وتقذف به فى الخندق حيث يغوص فى الدم والماء والصوف القطنى، انتهى حكم الإعدام وعندئذ نحرقه ونجره أنا والجندى إلى قبره."

إن التنفـــيذ العملـــى لـــبعض هذا الكلام – مثل انحناء الضابط لتفادى البصقة – قد صمم بتفكير دقيق ليثير ابتسامة احتجاج – رغم ذلك، ففى كل كتابات كافكا، لا نجد فقرة أخرى تحوى هذه التفاصيل الدقيقة للملابسات بما هـــو أكـــثر إثـــارة للإعياء والتقزز من هذه الفقرة، لا توجد أية علامة من علامـــات الصحة التى وجدها Brod ماكس برود، إلا إذا كان معنى الصحة أن نـــرى الحياة هكذا مضنية مثيرة للعذاب، وأن نقبلها قبولاً حسنًا بحيث لا يظهـــر علينا شىء من إرادة القبول إذا رغبنا فيه، حتى تحول فينا إلى واقع حقيقى مألوف.

إن الشـــىء الذى يوضع موضع الرهان هنا، هو التحديد الكامل لمعنى الصـــحة والجـــنون: الكيفية التى تجعل من دواعى الصحة، والعقل أن تقبل

مقولة أن الإنسان يجب أن يكابد العذاب وأن يموت، لأسباب غير مفهومة فى أغلب الأحوال، إن الضابط الذى صوره كافكا لا يتشابه بالضرورة مع كافكا نفسه، وهذه نقطة سوف نناقشها فيما بعد - إنه يقبل فكرة التعذيب قبولاً تامًا بحيث لم يعد ممكنًا أن يسمى إنسانًا، لقد وصل إلى ما يسميه منظرو الأدب بانتصار المأساة the conquest of tragedy وهو يبدو منفرًا مرفوضًا. إنه يتسم بانحسار الرؤية، إلى الحد الذى يجعله يتوقع أن يصدقه الباحث بأن الناس بإمكانهم أن يأكلوا وهم فى قمة العذاب: لقد تمادى الضابط كثيرًا وابتعد عن دائرة الوعى بالحقائق الإنسانية.

مع هذا، فإن تجربة الحياة - كنوع من العذاب - لا يجب أن تستبعد فى حد ذاتها كشىء غير صحى، بل ربما تكون هى الطريق الوحيد إلى الصحة. هناك قصة لتولستوى اسمها "موت ايفان الليتشى" the death of Ivan Ilych تشبه إلى حد كبير رواية كافكا "المحاكمة" وقصة "مستعمرة العقاب" فى بعض الجوانب. إنها قصة حاكم، يصاب فى منتصف عمره بمرض مفاجئ يقعده عن الحركة، شأنه شأن جوزيف كيه الذى قبض عليه فجأة بتهمة غير محددة: عشوائية "الهجوم" هى مثار الاهتمام فى كل حالة، إذ تؤدى بإيفان إلليتشى إلى الإحساس بأنه يحاكم أمام محكمة حقيقية، وأن عدالة الله قد صارت موضع شك بسبب المعاملة الظالمة التى يتعرض لها. يحاول تولستوى أن يستميل القارئ للدخول فى هذا العالم دون أن يدرى أن الموت قادم، وأنه قد يأتى فى أى لحظة، وأن كل إنسان يشعر أنه مستثنى أخلاقيًا وحقيقيًا من القانون الكونى، الذى يقرر مصير الجنس البشرى. كان إيفان إيلليتشى - يعيش حياة لاهية، وفجأة يواجه بإهانة لا تحتمل وتسئ إلى سمعته. ومن ثم يحس فجأة بالألم، دون سبب واضح على الإطلاق، تمامًا مثل جوزيف كيه، حين يفاجئه التهديد بتهمة أخلاقية غير محددة تعرض حياته للانقراض، هو برئ طبعًا، ولاشىء يمكن أن يقنعه بعكس ذلك، قرب النهاية يصاب الروسى بحالة من الانهيار، ويستمر فى الصراخ لمدة ثلاثة أيام متواصلة ولا يستطيع الإنسان أن يسمعه من خلال الأبواب المغلقة دون أن يصيبه الفزع. إن اللحظة الأخيرة تذكرنا بادجار آلان بو وكافكا بغير الميلودراما عند أحدهم أو هبوط الإيقاع عند الآخر:

"ظل ثلاثة أيام كاملة، لم يكن للزمن فيها وجود بالنسبة له، لأنه قضاها فى صراع داخل هذا الكيس الأسود، الذى أرغم على الدخول فيه، بفعل قوى خفية لا تقهر. كان كرجل محكوم عليه بالإعدام، يقاتل وهو بين يدى الجلاد، رغم علمه بأنه لا يستطيع أن ينقذ نفسه، وكان يشعر فى كل لحظة، أنه رغم محاولاتــه النضـــالية كلها، فإنه يقترب أكثر فأكثر مما كان يفزعه، وأن ما يعانــيه مـــن عـــذاب وكـــرب يرجع أولاً: إلى أنه قذف به إلى هذه الحفرة الســـوداء، والأدهـــى من ذلك أنه لا يزال عاجزًا عن الدخول فيها والتلاؤم معهـــا. أمـــا الذى حال دون قبوله بهذا الوضع، هو ادعاؤه بأنه عاش حياة صـــالحة. هـــذا التبرير الذاتى لحياته، جعله يتشبث بموقفه ومنعه من التقدم، وضاعف من عذابه أكثر من أى شىء آخر."

"فجأة ضربته قوة ما أصابته في صدره وفى جنبه، سببت له ضيقًا فى التـــنفس، فغـــاص فى الحفرة، حتى وصل إلى القاع، وهناك رأى نورًا، لقد حدث له كما كان يحدث أحيانًا فى إحدى عربات القطار، حين كان يظن أنه يســـير إلى الأمام فإذا به يسير إلى الخلف، وفجأة أدرك وجهته الحقيقية، قال لنفسه: "كان كل ذلك خطأ، لكن لا بأس، إذ كان بمقدوره أن يفعل الصواب.. لكن ما هو الصواب؟ "سأل نفسه وفجأة أحس بالهدوء."

تخـــتلف شخصية تولستوى عن شخصية كافكا فى هذه الناحية. فهو لا يـــزال رافضًا، وسوف يبقى أبدًا رافضًا لقبول المعاناة: فالعذاب شىء بذئ، وســـوف يـــبقى هذا الرأى صحيحًا فى نظره حتى النهاية، بينما يكتب كافكا وكأن العذاب شئ مرغوب فيه.. بل إن الاختلاف الأهم نجده فى الفقرة التالية علـــى هـــذه الصفحة، وهو أن إلليتشى يشعر بالإشفاق، وهى عاطفة يكاد لا يعـــرفها أحـــد مـــن شخصيات كافكا، الذين يظلون منشغلين انشغالاً مسبقًا بمعاناتهم الشديدة،أو غير مكترثين بها ومتجاوزين لها جميعًا، إلا أمثلة قليلة جدًا.

ولعل أهم الاختلافات: هو ما يحدث لإيفان إلليتشى فى اللحظة الأخيرة قبل أن يموت، إذ يكف عن الخوف، وينصرف عن الاهتمام بآلامه، ويغمره شـــعور غريب، هو مزيج من الفرح والآسى، شىء لا نستطيع أن نستوعبه بكل ما فيه من ظلال وأضواء، إلا بقراءة القصة ذاتها. أما جوزيف كيه عند

كافكا فلا يشعر أبدًا بعاطفة الشفقة ولا بأى قدرة على التحرر من اعتقاده بأنه كائن منحط.

مــن الممكــن أن يحدث الشيء الصحيح فى قصة تولستوى، حتى فى آخــر لحظة، فهل يمكن أن يحدث نفس الشيء عند كافكا؟ وإذا لم يكن الأمر كذلــك، فهــل هــو حقيقة أكثر مأسوية من تولستوى، أم أنه فقد الإحساس بالمأساة عن طريق الإيهام بأنه يتجاوزها؟ (إذا أمكن تقديم هذه البدائل بدون دلالــة محــددة فإنهــا تستنفد الإمكانيات)؟ هل كان رفضه القاسى للعاطفية والــتعاطف، بل أسلوب كتابته المباشر الواضح، نوعًا من الاستسلام الماكر لغوايــة خبيثة، غواية أن لا يسمح أبدًا باندلاع أى انفجار مفاجئ فى حياته؟ (فــى كتابات بو، توجد حيوية أكبر، وإن لم تكن هى أروع نوعيات الحياة) فهــل يمــيل قراء كافكا للاستسلام إلى نفس الإغراء؟ هل فى مقدور أحد أن يجيــب على أى من هذه الأسئلة دون الركون إلى تأكيد دوجماتى، بأنه لابد مــن نهايــة إيجابية بدرجة ما، أو لابد من وجود هدف أخلاقى للقصة؟ هل يمكــن إســقاط كــل آراء المدافعين عن هذا الاتجاه، والمضى مع كافكا فى تجواله الخيالى حيثما يختار، دون أن يكون فى ذلك نوعٌ من الاستسلام، لما يبدو أحيانًا محاولة قتل لدفقة الحياة ذاتها.

يمــثل كافكا نموذجًا متطرفًا للكاتب الذى أسلم نفسه لكل القوى القادرة على تدمير الإنسان، دون أى محاولة من جانبه لإعاقة طريقها بالوعى، وهى الوســيلة التى يلجأ إليها معظم الناس، كما فعل إيفان إلليتشى، لانتزاع أنفسنا مــن وهم الرؤى غير المقبولة، مع ذلك، فإنه يمكن لنا أن نقع فى الخطأ، إذا حاولــنا أن نحاكم كافكا خارج المحكمة، على أساس اعتراضنا على هزيمة أبطالــه. إذا كانت المقارنة بينه وبين سانسوم وبو لن تظهر شيئًا آخر، فإنها ســوف تظهــر بجلاء، أن كافكا كان فنانًا شديد الوساوس بدرجة تجعل من الصعب على أى إنسان أن يتحداه، إلا فى المجال الذى اختاره لنشاطه، وهو فن كتابة الرواية والقصة. إن قيمته الباقية سوف توجد فى أى عمل ينبثق من هــذه الأمانــة الأساســية. لكــن رؤية العمل الفنى ككل، يعنى أن نضع فى اعتبارنا ما هو أكبر من عدة فقرات فردية. إن إعطاء صورة كاملة، تتطلب دراسة أنماط كاملة لقصصه ورواياته، على أن نمط حياة كافكا كله – ككاتب – لابد من البحث عنه.

الفصل الثانى

نحو فهم صحيح

الفصل الثانى

نحو فهم صحيح

عــاش كافكـــا حياته فى تعاسة بالغة بدرجة تجعلها عسيرة الفهم، إلاّ بجهــد جهــيد فـــى إعمال الخيال والتعاطف؛ لأنه لا يكتب فيما نتوقعه من خبرات عامة، يألفها القارئ فعلاً ويشاركه فيها: فمعظم المواقف فى قصصه تبــتعد كثــيرًا عن مجال التصديق، بحيث لا يفلح معها إلا ثقته الكاملة، فى التغلــب على شكوك الآخرين. أما الصعوبة الأخرى التى تواجه أولئك الذين عاشـــوا حياة أقل انقباضًا، هى أن كافكا يبدو فى أغلب الأحوال غير ضائق بتعاســته، بمعنى مؤكد أنه يريدها فعلاً أن تستمر،وأن يسمبها (مازوكية) ثم يتركها عند ذلك كأنما يريد أن يتملص بكلمة، لم يتضح معناها الحقيقى بعد. إن الوضـــع هـــنا يـــنطوى على مسائل دينية وفلسفية، بالإضافة إلى أمور شخصية بحتة، وبعضها يعكس – ولو بصورة مشوهة – مسائل ذات اهتمام إنسانى عام.

مـــن المفـــيد حقًا وإلى حد ما، أن نعرف أن كافكا قد تأثر تأثرًا حقيقيًا بالأماكن والأزمنة التى عاش فيها. وهذا أمر يصعب تحديده، طالمًا أن هناك آخريـــن كـــانوا فيما يختص بالمكان والزمان، فى مواقف مشابهة تمامًا، ولم يكتبوا مثلما كتب . ربما كان لحياته العملية فى مجال الخدمة المدنية بالنمسا، دور فـــى تكوين أسلوبه المجرد من العاطفة، لكن هناك عوامل أخرى عامة تحدث أثرها الفعال. فقد ولد فى براغ وشب فيها، فى وقت كانت إمبراطورية النمســـا والمجر، والتى كانت بوهيميا جزءًا منها، على وشك الانقسام بحسب القومـــيات الداخلة فيها. كان القوميون التشيك يضغطون بقوة للاستقلال عن فيينا، وكانت هناك تيارات انفصالية، قادرة على إثارة الزعزعة، والقلق فى نفـــوس الأفـــراد. أضف إلى ذلك أن كافكا لم يكن ينتمى تحديدًا إلى الطبقة المتوسطة ذات السطوة، والنفوذ التى كانت تتكون من المتكلمين بالألمانية فى براغ. وبحكم كونه يهوديًا – وكان قد سمح لليهود مؤخرًا فقط بسكنى المدينة – أرســله أبـــوه، تاجر التحف والخردوات الثرى، إلى المدرسة الألمانية أو المدرســـة الحكومـــية، وإلى الجامعة الألمانية ببراغ، لكى يعده إعدادًا كافيًا

يضـــمن له القــبول فى الحياة الاجتماعية . وظل كافكا تشيكى الأصل يتكلم الألمانـــية فى مدينة كان الناطقون بالألمانية فيها يشكلون أقلية ضئيلة، فبقى مـــنعزلاً أو علـــى الأقل منفصلاً عن التشيك بأنه ألمانى، وعن الألمان بأنه يهــودى، وعن اليهود الأصوليين بعقليته المستقلة، وعن أسرته بسبب عداوة أبـــيه المستحكمة له، كل ذلك جعل له فى الحياة وضعًا شاقا لابد أن يشغله. لكـــن كان هناك كتاب آخرون من اليهود مثل فرانز فيرفيل Franz Werfel وماكس برود صديقى كافكا، لم يتطرق إلى أى منهما الإحساس بوطأة وضعه علـــى هذا النحو الحاد المفزع، وربما كان ريلكه، وقد ولد فى براغ أيضًا، وهو الوحيد الذى أحس إحساسًا مشابهًا، مع أنه لم يكن يهوديًا.

لا ينـــبغى طبعًا استبعاد أثر العوامل الاجتماعية والتاريخية، لكن يبدو أن الـــيأس كـــان قد أخذ طريقه إلى نفس كافكا، قبل أن يتأثر بأى ملابسات خارجية عامة. هذا ما يخرج به المرء من قراءته، لما حكاه كافكا عن كتابته لإحـــدى الـــروايات فى سن الصبا، وعن الاستقبال الذى حظيت به. فقد كان يعـــرف - حتى فى تلك السن المبكرة - أن هناك صدعًا جذريًا فى العلاقة بيـــنه وبين العالم. ولو أمكنه أن يزيد صفحات هذه الرواية قليلاً، لأمكنها أن تكشـــف لـــنا تطور جانبين من جوانب شخصيته كروائى. فموضوع الرواية يدور حول شقيقين من المفروض أن يسافر أحدهما للخارج، ويبقى الآخر فى أحد السجون الأوربية، مما يجعل الأمر وكأنه تصوير للحالة التى وجد كافكا نفســـه فيها، إلا أن مشروع القصة لم يزد عن بضع فقرات، ثم أدركه الملل والإعياء، وانتهى إلى تمزيقها بالطريقة التى وضعها فى إحدى الفقرات التى كتبها بعد ذلك بخمس عشرة، أو عشرين عامًا حيث يقول:

"فـــى مســـاء يـــوم من أيام الآحاد كنا فى زيارة عند جدى وجدتى، وتناولـــنا طعامًا يتكون من: الخبز والزبدة حسب عادتنا. وتشاغلت فى أثناء الأكـــل بالكـــتابة فى موضوع سجنى. والاحتمال المؤكد أننى كنت أفعل ذلك بدافع الغرور والمباهاة، إذ كنت أدفع بالورقة حولى على مفرش المنضدة، ثم أنقـــر بقلمـــى الرصاص، وأرقب من حولى من تحت حافة المصباح؛ بقصد إغـــراء أحـــد مـــنهم للنظر فيما كتبته انتظارًا لكلمة إعجاب. وقد خصصت الســـطور القلـــيلة الأخـــيرة لوصف أحد الدهاليز فى السجن، ولو صف جو

الصمت والبرودة المخيم عليه بصفة خاصة، ثم كتبت أيضًا كلمة عبرت فيها عن تعاطفى مع الأخ الذى كان يجلس فى الخلف، لأنه كان الأخ الطيب."

يـــبدو هذا الوصف، وكأنه يعبر بدقة تامة، عن حالة كافكا العقلية فى ذلـــك الوقت، حتى وإن لم يصل إلى مستوى ما خبره من تجارب فيما بعد. لكـــن الإحســـاس الذى كان يلازمه فى أغلب الأحوال، بأنه منبوذ اجتماعيًا يكشف عن ذاته حتى هنا:

"فـــى الـــنهاية أمسك بالورقة أحد أعمامى، وكان مغرمًا بالسخرية من الـــناس، ونظر إليها ثم أعادها حتى دون أن يضحك، ثم قال للآخرين الذين كـــانوا يـــتابعونه بعـــيونهم: (الحشـــو المعتاد) أما أنا فلم يقل لى شيئًا على الإطـــلاق. بقيـــت جالسًا فى مكانى، وانحنيت كما كنت أفعل من قبل، فوق ورقتى التى اتضح عدم جدواها. لكنى كنت فى الواقع، قد أقصيت بعيدًا عن مجـــتمعهم بدفعة واحدة، لقد ظل الحكم الذى أصدره عمى يتردد فى أعماقى بمعـــناه الحقيقى، وعلى الرغم من هذا، فقد كان يساورنى شعور داخلى فى داخـــل الأســـرة، بأننى قد أخذت لمحة عن سعة هذا العالم البارد، الذى تحتم على أبدا أن أدفئه بنار، لم أكن قد شرعت بعد فى البحث عنها"(1)

هذا الشعور بأنه منبوذ يبدو مغروسًا.. بل مطبوعًا فى كيان كافكا كله بدرجة يتعذر محوها. وربما ساهمت ظروف حياته فى زيادة حدته، ولكنها لا تبرر وجوده.

لكـــنه حـــتى لو كان ميلاً مغروسًا فيه، فإن كافكا كان يمكنه أن يقاوم غوايـــة الاسترسال فيه. لقد حدد بودلير تعريفًا لهذه الغواية حين تحدث عن "تأنيب الضمير المحبب L'aimable remords" .

هـــناك نـــوع من الراحة يتولد عن الشعور بالندم، والذنب والتقصير، يمكنه إطراء النفس بدرجة غير مقنعة تمامًا، مثل حالة الوعى الذاتى. وربما كان كافكا أكثر الناس عرضة لهذه الغواية. ليس فقط بسبب رهافة حسه، إلى درجة تدفعه لطلب الراحة، على اعتقاد أنه مذنب فى كل جزء من كيانه، بل أيضًـــا، لأنه اعتاد على مناخ فكرى، يفرض اليأس على كل مفكر جاد. فإذا عدنـــا إلـــى الوراء أجيالاً، حتى وإن لم نصل إلى جيل لوثر، فإننا نجد فى

اللاهــوت المسيحى تقليدًا قويًا، يقترب فيه النبذ والإلحاد إلى حد التطابق مع نقائضــهما، وفى إطار العقيدة المسيحية عمومًا، لم يكن ذلك مجرد تذكار لما قاله المسيح عمومًا، وهو على خشبة الصليب (إلهى إلهى لماذا تركتنى) فإذا أمكن للمسيح أن يظن أن الله قد تخلى عنه، وتركه ليتحمل آلام الصلب، فما بــالك بإنســان عــادى، ليس أمامه إلا أن يتحمل هذا الترك، حتى يقبل الله خلاصــه، هــذا هو الإطار التقليدى وربما كان الإطار الأفضل. لكن جهاد الإنسان النشط، من أجل تخليص نفسه، نجده فى بعض الحالات أمرًا مطلوبًا عــند فقهاء اللاهوت مثل: شلير ماشر Schleir Macher، وعند فيلسوف مثل هــيجل Hegel، حدث نوع من التنظيم المنهجى لهذا الموضوع. عند هيجل بصــفة خاصــة، أخــذت الفكرة شكلها الكامل، بمعنى أنه كلما زاد اغتراب الإنسان عن الله، كلما زاد الاحتمال فى وقوع الانقلاب المفاجئ، الذى يدخل بواســطته هذا الإنسان، إلى ملكوت الله الكامل. إن تناول عملية التفكير هذه، بكــل تجلــياتها المتــنوعة، عــند كتاب القرن التاسع عشر، على اختلاف مشاربهم- يعد أمرًا مستحيلاً فى هذا النطاق الضيق. فى رواية توماس مان المسماه "دكتور فوستوس" نجد عرضًا للنزعة العامة فى الحوار المتبادل بين الشخصــيات، حيــث يحــاول مان عن طريق الرمز، أن يلخص اتجاهات الحضارة الألمانية فى العصر الحديث.

هــنا نلــتقى فى إحدى الذروات الدرامية، للرواية بأدريان ليفركوهن Adrian Leverkühnوهــو الشخصية الرئيسية على اعتبار أنه د. فوستوس الجديــد، حيث يتحدث مع الشيطان عن موقفه اليائس، بصورة لا تختلف عن كافكا فى بعض النواحى . لكن مان لم يكن بحاجة إلى وضع كافكا فى ذهنه: فقــد كــان هناك بين كتاب المائة سنة الماضية - أو نحوها - كثيرون ممن يســتطيعون ملأ هذا الفراغ، بدرجة متكافئة من الإجادة والإتقان . أما وجهة نظــر ليفركوهن فهى كالتالى، أنه وإن كان فى حالة من الإثم الشديد تدعوه إلى اليأس، إلا أنه يجد فى هذا اليأس طريقه للخلاص. لكن الشيطان لم يعجز عن كشف التهافت الموجود فى هذه الفكرة.

(ليفركوهن):

أنت تعتمد على كبريائى؛ لتحرمنى من الشعور بالندم للازم للخلاص، ولكنك لا تضع فى اعتبارك حقيقة، أن هناك شىء يسمى ندم المتكبرين. فندم قابيل، أدى به إلى اقتناع راسخ، بأن خطيئته هى إحدى الكبائر التى لا يمكن معهـا الحصـول علـى الغفران. فالندم المحروم من كل أمل، لكفره الأكيد بإمكانية النعمة والغفران، ولكونه عقيدة راسخة لدى الخاطئ، بأنه قد تمادى فى غيه وتجاوز كل الحدود، بحيث لم يعد له رجاء، بل حتى الصلاح المطلق لـم يعد كافيًا لغفران ذنوبه. هذا فقط هو الندم الحقيقى، وأود أن ألفت نظرك أن ذلـك هـو أقـرب الأشياء إلى الفداء، وأعظمها إغراء بالصلاح most irresistible. سـوف نعترف بأن تخليص المذنب العادى، قد يكون ذا أهمية عاديـة بالنسـبة للنعمة الإلهية. فى مثل هذه الحالة، لن يجد فعل النعمة إلا حافـزًا ضعيفًا، فالتوسط أو الاعتدال لا يوصل إلى أى نوع من أنواع الحياة اللاهوتية. أما انغماس الإنسان فى الخطيئة – بدرجة تدفعه إلى اليأس من كل أمل – فهذا هو طريقه اللاهوتى الصحيح إلى الخلاص.

(الشيطان):

يالك من رجل بارع، ولكن من أين يتأتى لأمثالك أن يجد هذه البساطة، بـل هـذا الانغماس الساذج فى الخطيئة، إلى درجة اليأس المفضى إلى هذا الطـريق الـبائس إلـى الرجاء؟ ألا يبدو لك جليًا الآن أن عملية المضاربة الواعية لتسليط الغواية؛ لمحاربة الفضيلة عن طريق الإفراط فى المعصية – يجعل فعل النعمة مستحيلاً إلى أقصى حد؟

(ليفركوهن):

ولكـن فقط بهذا التصرف الذى لا مزيد عليه Non plus ultra، يمكن الوصـول إلى اعلى ذروة فى دراما الحياة اللاهوتية، ألا وهى، الإفراط فى الإثم، ومنه إلى التحدى النهائى لفكرة الخير المطلق بدرجة لا تقاوم.

(الشيطان):

لابـد أن أقول انك لست سيئًا، بل حاذقًا. أما الآن فدعنى أخبرك، بأن المفكرين أمثالك، هم على وجه التحديد، سوف يشكلون كل سكان الجحيم.[2]

هـناك مشـهد فـى رواية "القلعة" لكافكا، يحمل تشابهًا عامًا مع هذا المشهد. وذلك حين يجد بطل الرواية، كيه وهو فى لحظة عجز كامل ويأس مطلـق، فرصـة يمكن أن تتيح له الاستفادة الكاملة بعجزه، فى تقويض بنية السلطة تقويضًا تامًا، والاستحواذ على زمام القوة كلها فى يده. ولو كان هو ليفركوهن لضارب على هذه الفرص التى واتته، أما لأنه كيه، والأقرب إلى كافكـا، فإنه يتجاهلها وكانت كلمات كافكا تعليقًا على هذا الموضوع هى: "لا تيأس حتى من عدم اليأس"[3]

لكن موقفه شبيه بموقف ليفركوهن، حتى وإن جاء رد فعله متميزًا على المسـتوى الفردى، لأن كافكا يشتغل بنفس أفكار مان، رغم اختلافه الجذرى عنه. إنه يقترب جدًا من رواية مان عندما يكتب قائلاً: "إن أحدًا لا يغنى غناء نقـيًا مثلما يفعل أولئك الذين يسكنون أعماق الجحيم، فالذى نظنه من أغانى الملائكة إنما هو غناؤهم هم [4].

إن التمادى فى مثل هذا التصنيف، له مخاطره على كافكا، الذى لم يكن ليـبقى بنفس الشخصية الواحدة، أو الحالة الواحدة أكثر من يوم، هناك فقرة ضمن رواية "المحاكمة" يتعين على كل من يحاول أن يفهم كافكا، أن يحفظها عـن ظهـر قلب to take to heart. إنها فقرة فى فصل عنوانه "الصراع مع نائـب المديـر" وهـى تشير إلى الشخص الذى عينه كافكا فى كل من هذه الرواية، وفى رواية القلعة بالحرف الأول من اسمه:

"إن نائـب المدير لا ينبغى أن يستقر على يقين أن كيه، قد تم الإجهاز علـيه، لا ينبغى له أن يجلس فى مكتبه على هذا اليقين مستريحًا أبدًا. ولابد من هزيمته، عليه أن يدرك باستمرار أن كيه، حى، ومثل أى كائن حى آخر، فـإن فـى مقدوره أن يظهر ذات يوم بمواهب جديدة مدهشة، وإن كان يبدو اليوم عديم الخطورة".

مـن غير الممكن وضع كافكا فى أى صيغة جاهزة، حتى وإن كان قد حدث له أحيانًا الوقوع فى غواية التأمل، مثلما فعل ليفركوهن. فالخطأ الكبير فـيما يـتعلق بعقـيدة ليفركوهن الصريحة، هو انحرافها الواضح، بصورة يصـعب معهـا أن تـرى لماذا ثابر ليفركوهن عليها، طالما قد تم اكتشاف

مغـــزاها؟ فالشخصية فى رواية مان قد جمدت فى قالب، بدرجة تفوق كل ما حـــدث لكافكا نفسه أو كيه، بطل روايته. فالذى يتفوق به كافكا على العقلانية الحســـابية الكاملة عند ليفركوهن مثلاً، هو الرغبة فى أن يتصالح مع حالته ببســـاطة؛ لأنها مسألة ضرورية، وهى فى الوقت نفسه حالة يمكن للمرء أن يـــتعلم كـــيف يحـــبها، كمـــا يتعلم أن يحب مريضًا بالجذام. فالقراءة الكاملة ليوميات كافكا diaries، هى فقط التى يمكن أن تزودنا بصورة صادقة لتغير حالاتـــه النفسية، على الرغم مما كان يطرأ عليه من حالات مليئة بالتفاؤل، كانـــت تعـــاوده باســـتمرار أفكار توسوس له بأنه ملعون، وأن الانتحار هو المخـــرج الوحـــيد أمامه، حتى وإن كان مخرجًا مستحيلاً، وإن آلهة الانتقام نازلة عليه، وهى تمد أصابعها ومخالبها للإمساك به، لأنه يحتاج إلى العقاب ويرحب به. إن ما كان يعانيه كافكا من تعاسة داخلية، لم يحدث لإنسان آخر أن تعـــرض لمـــثله، بيد أن القليل جدًا من هذا يمكن تحديده، أما الجزء الأكبر مـــن يومـــيات كافكا، وكذلك الجزء المتعلق باحترافه الكتابة، فعلى الرغم من تسجيله، أثناء الحرب العالمية وما بعدها، إلا أنه يخلو من أى إشارة إلى القتال (باســـتثناء اعتراف صريح بأنه، كان يتمنى لكل المشتركين فيها الهلاك)[5] كما أنـــه لم يشر إلى الجبهة الداخلية، التى لابد أنها كانت تواجه ظروفًا صعبة، كذلـــك لـــم يذكـــر شـــيئًا أبدًا عن الثورات، التى اندلعت فى برلين وميونخ، وبودابست بعد الهدنة، أو عن التضخم الاقتصادى الذى أعقب ذلك.

إن التعاســـة كلهـــا تكمن فى داخل عقله، وهى مرتبطة دائمًا بما كان ينـــتابه مـــن ذبذبات لولبية، تعلو وتهبط أحيانًا، نتيجة نقده لذاته أو تأنيبه لها علـــى أقل التفاهات. إن هذا التأنيب ينبع من رغبته فى الحب، وهى عاطفة كان كافكا يقول مرارًا إنه لا يعرفها. لكن نوبات النقد والتأنيب فى حد ذاتها، ما هى إلا مظاهر لعجزه عن أن يحب نفسه. حدث مرة، أنه كان مسافرًا فى قطـــار ومعـــه فى نفس العربة إحدى الممرضات، التى تعرف عليها فوجدها جذابـــة - فتروى له قصة مريض كان يخرج شخيرًا عاليًا أثناء نومه، مما دفع المرضى الآخرين فى العنبر أن يقذفوه بالشباشب: تعلق على ذلك بقولها يجب أن تكون شديدًا معهم، وإلا لن تجد لنفسك مكانًا بينهم. "هنا" يقول كافكا، "أبديـــت ملاحظـــة غير صائبة تتسم بالغباء، لكن بالنسبة لحالتى فإنها كانت

تشخيصًـــا محـــايدًا، يخلو من المشاعر الشخصية والتعاطف. وهى ملاحظة يصعب فهمها؛ لأنها صادرة مما ترسب فى طبعى من أثر المرض، ثم تأثر عـــلاوة على ذلك بالمناقشة التى شاهدها الليلة السابقة، فى عرض مسرحية استرندبرج Strindberg، والتى كانت تؤكد أنه من مصلحة النساء أن يسمح لهـــن بمعاملـــة الـــرجال بهذه الطريقة(6) (ربما كان يفكر فى مسرحية الأب لاستريندبرج حيث تقدم صورة للمرأة وهى تستغل الرجال). وقد لاحظ كافكا فـــيما بعد، أن الممرضة لم تنتبه لتعليقه، والتى تكمن أهميته فقط، فيما تفجر فـــى أعماقه من مشاعر تجريم فياضة. كما أنَّ ملاحظته لم تكن خبيثة، لكنها حـــتى ولو كانت كذلك، فإنها لو صدرت من رجل آخر غير كافكا، لكان من الممكـــن له أن يستعيد توازنه فى الحال. إن جهاد كافكا الذى يميل أكثر إلى التزمت، إنما كان يرمى إلى إظهار نفسه فى صورة ملائكية، بغير تلقين أو موعظـــة من أحد، وكانت النتيجة هى نهش وحشى للذات. لا غرابة إذن، أن يكتـــب مثل هذه العبارات، ولا غرابة أن نجد نوعًا من الكبرياء يتوارى فى خلفيته، ولكنه يعيه فيما بعد ويوبخ نفسه عليه:

"الوصول إلى وفاق فى الحب، فى حياة مثل حياتى، هو أمر مستحيل، ومـــن المؤكـــد أنه لم يوجد أبدًا هذا الرجل الذى أمكنه أن يفعل ذلك، وحين وصل رجال آخرون إلى هذا الحد - والوصول إلى هنا أمر يدعو للشفقة - فـــإنهم سقطوا جانبًا وأنا لا أستطيع، ويبدو أننى لم أصل هنا مطلقًا، ولكننى دفعت إلى هنا وأنا طفل صغير، ثم كبلت بالسلاسل"(7).

إن محاولـــة الوصول إلى التطهر الذاتى، دفعته أبعد فأبعد إلى الإدانة الذاتية، وإذا به فى النهاية لا يرى نفسه، وقد ازداد ثقة. وعلى الرغم من ذلك فإنـــه كـــان يدرك أن ثمة شيئًا يمكن أن يقوده ببساطة إلى الراحة، بل وإلى التحرر والانطلاق. لكن هناك القليل جدًا الذى لم يكن يدركه كافكا، حتى ولو بدا له أن ذلك القليل هو الخلاص الصعب المنال. على أية حال، فإنه يروى واقعـــة جرت له بعد أيام قليلة من لقائه بالممرضة فى القطار . وهذه الواقعة تبين لنا ما كان يعتبره نفاذ بصيرة حقيقية إلى معرفة ذاته ومعرفة الآخرين، فلا يوجد أحد، حسب تفكيره، يظهر فهمًا حقيقيًا له فى كل شئ، ووصوله إلى شـــخص يملك هذه الدرجة من الفهم كزوجة مثلاً، يعنى "وصوله إلى الله" It

would be to have God يظــن أن أخــته أوتلا Ottla، التى كان يتفانى فى حــبها، هــى التى تفهمه فهمًا تامًا. أما صديقاه ماكس برود وفيليكس ولش Felix Welsh فكانــا يفهمانه بقدر محدود. أما أخته إيللى Elli فلم تكن تفهم إلا القليل من التفاصيل. ومن ناحية أخرى، فإن خطيبته فيليس باور Felice Bauer الــتى خطــبها مرتين، ولم يستطع أن يحمل نفسه على الزواج منها، فإنهــا رغــم وجود هذه الصلة بينهما، فإنها لا تفهمه مطلقًا. ومع ذلك، فإنه يــتوقف عند هذه النقطة، ويأخذ فى تقليب الأفكار، فيظن أنها قد تفهمه، وهو لا يــدرى – ثــم يستعيد إحدى ذكرياته حين أحس بالشوق الجارف نحوها، فركــب مترو برلين إلى إحدى المحطات، حيث اتفقا على اللقاء هناك. وظنًا منه أنها كانت تقف على مستوى الشارع، وفى رغبته العارمة أن يصل إليها بأسرع ما يمكن، فقد اندفع خلفها على الرصيف، أما هى فقد اكتفت بأن مدت يدها فى هدوء لتأخذ بيده[8]. هذه هى القصة كلها، أما أن ترى الأسباب التى تجعــل مــنها شيئًا خارقًا للعادة عند كافكا، أو حتى ما يمكن أن يسميه كافكا مشيئة إلهية، فهو أمر يصعب علينا فهمه. على الرغم من هذا، فإنه يبدو أمرًا محــتملاً بالنسبة لرجل مثله، ينشغل انشغالاً دائمًا بالبحث عن اليقين، بدرجة أقوى من أن يجده على غير توقع منه فى المكان حيث يكون هو فعلاً، تمامًا كما بدت له إشارة يد فيليس باور، المعبرة عن ضبط النفس تصرفًا صحيحًا – فــلا صيحة ابتهاج، ولا كلمة ترضية للخاطر، ولا حديث على الإطلاق، ودون أن تــبدو وكأنه تطفل لا يحتمل،إلا أنه يعطى برهانًا ملموسًا، يفرض عليه ألا يتطلع إلى ما هو أبعد من هذا. ومن ثم كانت نصيحته لا تيأس، حتى من عدم اليأس، تنبع من ذات اليقين البعيد الاحتمال، ولكنه الراسخ فى عقله.

مثل هذا اليقين الراسخ الذى لا يتزعزع، نجده فى أعماق تجربة أخرى مــن تجارب الطفولة، حين سمع عبر حديقة المنزل امرأتين يناديان بعضهما بعضــًا، وسوف يتكرر ورود هذا الخاطر على الذهن مرات بعد ذلك، وهى تجــربة جديرة بالاهتمام الآن من بعض نواحيها، ونحن نضعها أمام القارئ، ليست بصورتها التى ظهرت فى يومياته – وإن تطابقت التجربة الواقعية مع الــتجربة القصصــية– إنمــا كما جاءت فى قطعة قصصية كتبها فى وقت مــتأخر، حيث سجل فيها تأملاته لهذه التجربة، وزودها بمغزى أوسع. رجل

كان يقيم الصلاة فى الكنيسة يتحدث إلى الراوى:

"لـــم أجد الوقت أبدًا الذى اقتنع فيه اقتناعًا عميقًا بجدوى حياتى. ذلك لأنـــنى أرى الأشياء من حولى، فى صور مهتزة.. حتى إننى أظن دائمًا أن الأشـــياء كانت تتمتع بالحياة،وهى تختفى الآن. إن لدى رغبة دائمة، يا أيها الســـيد العزيـــز، فى أن أرى الأشياء كما يمكن أن تكون فى الواقع، قبل أن تســـتعرض ذاتها أمامى، أى حين تكون جميلة وهادئة. يجب أن تكون كذلك لأننى أسمع الناس كثيرًا يتحدثون عنها بهذه الطريقة."

بقيـــت صـــامتًا.. ولـــم يصدر عنى سوى اختلاجة لا إرادية وعصبية بوجهى، عبرت عن إحساس بعدم الارتياح، وحينئذ سألنى "ألا تعتقد أن الناس يـــتكلمون بهذه الطريقة؟"، شعرت بأنه يجب على أن أوافقه، لكننى لم أستطع. أحقـــا إنـــك لا تصدق هذا؟ لكن استمع إلى - كنت لا أزال طفلاً، حين فتحت عيـــنى فـــى منتصف النهار، بعد فترة وجيزة من النوم، وكان النعاس لا يزال يداعـــب جفونى، سمعت أمى تخاطبنى من البلكونة، بنبرة طبيعية هادئة: "ماذا تفعل يا عزيزى الآن، إن الجو حار جدًا" فردت امرأة أخرى من داخل الحديقة "أتناول الشاى فى الخارج Ich jause in grunen (إن كلمة "jause" النمساوية بمـــا تعنيه من البساطة والارتياح غير قابلة للترجمة) لقد تحدثنا دون تفكير، وبغير تخصيص واضح، كما لو كان ذلك فقط هو ما يتوقعه أى إنسان"[9]

هذا الاستمتاع الهادئ - وما ينطوى عليه من إيحاء بأن كل شىء يظل ينعم بالسلام حتى يقوم هو بتدميره من خلال رؤيته الخاصة، إنما كان هاجسًا يســـكن خـــيال كافكا معظم أيام حياته. ورغم هذا، فإنه لم يقم من جانبه بأى محاولة لإنقاذ نفسه من هذا البلاء المقيم شأنه شأن الحيوان فى قصته المسماة "الجحـــر"، حيـــث يجلـــس هـــذا الحـــيوان خـــارج قبره المحفور فى باطن الأرض،وهـــو مأمـــنه الوحيد، ويظل يراقب بدقة كل ما يمكن أن يتهدده من أخطـــار، فليس لديه سوى هذه التجربة المزدوجة؛ لكى يتأملها، ألا وهى أن يخاف وأن يعرف الخوف.

"وكأنـــنى قد انتخبت بصفة خاصة، لكى أرى الأشباح فى الليل - ليس فقـــط فـــى حالـــة استسلامى للنوم اللذيذ، ولكن لكى أواجه هذه الأشباح فى

الواقع، وأنا بكامل اليقظة والوعى، وبمقدرة على النقد الهادئ".[10]

يخيل إليه أحيانًا، أنه ليس عليه إلا احتمال الصبر ومراقبة الأخطار، وأن يكن ذلك غالبًا بحكم اعتقاده، بأن قبوله بهذا الأمر فى هدوء ودون مقاومة، سوف يصل به إلى التحرر والانعتاق.

"إن المطر يهطل بغزارة، قف خارجًا تحت المطر. دع أشعة الحديد تخترق أوصال جسمك حتى الأعماق، انزلق مع المياه التى تحاول أن تجرفك إلى بعيد. لكن قف منتصبًا، وانتظر حتى تشرق الشمس فجأة ويتدفق ضوؤها فى أعماقك إلى ما لانهاية"[11].

يرى كافكا فى تأملاته، أن سارة زوجة إبراهيم كانت تبدو لكل من يراها، أبعد ما تكون عن الأمل فى الإنجاب، إذ تعدت سنوات الحمل بمراحل طويلة، ومع ذلك نالت البركة. إن سجن الإنسان قد يطول، وهو يقضى حياته فى زنزانة السجن يومًا بعد يوم.. لكن هذا ليس دليلاً على أن الزنزانة لن تفتح ذات يوم:

"فلتقنع، ولنتعلم (تعلم، أنك فى الأربعين الآن) أن تستريح فى هذه اللحظة (لا، بل إنك تعودت أن تكون قادرًا على ذلك). أجل فى هذه اللحظة،رغم ما بها من رعب، فإنها ليست مرعبة. فالخوف من المستقبل فقط، هو الذى يجعلها كذلك."[12]

وتبقى هذه المفارقة معنا طول الوقت.. فطريق الهروب ماثل دومًا فى محيط الرؤية، ويمكن لأى إنسان أن يرشده إلى مكانه، لكنه أبدًا لن يصل إليه. حين استبد به مرض السل وأنهكه، أصبح يظن أن ألم الأبدان، هو الحقيقة التى لا تقبل الإنكار. ما أغرب هذا، إن إله الألم the God Pain لم يكن هو الإله الأكبر فى الديانات البدائية، ولكنه إله الديانات المتأخرة فقط.

لكل مريض إلهه المألوف، ومريض الرئة له إله خانق.[13]

بهذه المفارقة يواجه كافكا موقفه، فهو بحكم عجزه عن التنفس، لابد أن يتقبل ذلك أيضًا على أنه جزء من فريضة إلهية، وهكذا يظل يتأرجح بين القبول اليائس للحظة الراهنة، على اعتبار أنها قدر محتوم، وبين الاعتقاد بأنه

فقـط عـن طـريق هذا القبول، يمكنه الفرار إلى حياة أفضل. أحيانًا يقترن الهـروب والصـمود فى نفس الحال، بصورة يصعب التمييز بينهما . كتب ريلكـه يقول: "من الذى يتحدث عن الانتصار؟ الاحتمال هو كل شىء" القدر الأكبر من خبرة كافكا الشخصية خبرة سلبية، لكنها خالية من بلاغة ريلكه.

إن التحرر الحقيقى الذى كان يبحث عنه، لو جاز لهذه العبارة أن تدخل فـى حـيز الإمكـان، كان فى الكتابة. لأن إحساس كافكا بنداء الرسالة كان يسرى فى أعماقه. وكان يمكنه أن يجد فى الكتابة خلاصه، وأن يستمر على هـذا الاعـتقاد فترات طويلة، بغير تضارب أو التباس، رغم أن الإحساس بتفاهة الحياة ظل دائمًا يعاوده. لم تكن الكتابة بالنسبة له مجرد وسيلة للعلاج، فالمسألة تعود إلى وقت مبكر من عام ١٩١١ حين استقر رأيه على أن يكتب وصـفًا لحالته المخيفة، "مباشرة كما تخرج من أعماقه" لتوضع على الورق أمامـه "لم تكن رغبة فنية" لكن كان[14] "لابد طبعًا أن تأخذ لها شكلاً معينًا، ينتظمها، فهو لا يريد أن يكتب تحليلاً نفسيًا شبيهًا بما يبوح به المريض، وهو مسـتلق علـى منضدة المحلل النفسى. ومن قراءة الفقرات والقصص، التى اعتاد أن يسجلها فى يومياته، يمكن لنا أن نخرج بانطباع عام، عن عالم عقله المـبدع الزاخر بالتنوع. إذ تحفل هذه اليوميات بمشاهد متنوعة باتساع العالم كلـه. بـراغ، إيطالـيا، بـاريس، روسيا، تركيا، المناطق القطبية، الصين، الولايـات المتحدة، والصحراء العربية. أما شخصياته الرئيسية، فهى تتنوع بصورة عجيبة مدهشة فمنها: شمبانزى، كلب، خنفس، فأر، لاعب متوازيين، موظـف فـى بـنك، عامل مصعد، طبيب، فباحث. أما التيمات فإنها تنمو وتموت، حيث يتم التخلى عن المئات منها، مثل: أحد الربانيين الذى يبدأ فى صـنع كائن حى من الصلصال، رجل يعبر فندقًا محترقًا، طفل صغير تشده قـوى خفية أسفل أرضية المكان، ذراع ملاك تمرق عبر السقف وهو يمسك فى كفه سيفًا، حصان ينطلق بمفرده فى شارع بإحدى المدن. أن يسمح كافكا بإخـراج كل هذا من أحد الجوانب المظلمة فى عقله، وبصورة نهائية يتعذر معها إغراقه ثانية فى الظلام، فقد كان جل غايته. هى تحرير نفسه– "إنه هو العالم البالغ الضخامة، الذى أحمله فى رأسى، لكن كيف أتحرر منه؟ دون أن انشطر إلى نصفين. إننى أفضل أن أتمزق ألف مرة إلى نصفين، وبأسرع ما

يمكـــن على الاحتفاظ به أو دفنه فى مكانه . هذا هو سبب وجودى هنا. وهو أمر فى غاية الوضوح بالنسبة لى"[15]. لقد أعرب فى ذات الوقت عن إعجابه بـــأحد المؤلفيـــن، لأنه كان يهتم بعرض التفاصيل، فى نظام محكم وتسلسل مـــنطقى. فالكتابة هى شىء يمنحه الثقة، وحتى وإن لم يكن يكتب إلا القليل، وهـــو مـــندهش من ذلك، ولديه إحساس بأنه يحيط إحاطة شاملة بكل شىء حوله.[16]

فى قصة "المغنية جوزفين" التى كتبها فى وقت متأخر من حياته، يقوم باســـتعراض مـــزاعم الفنان، الذى يرى نفسه كائناً أسمى فى ضوء مزدوج، لكنه ظل يؤمن لوقت طويل فى إمكانية أن تتحقق رؤيته، فى تدمير هذا العالم فقط، من أجل بناء عالم جديد أكثر عظمة. فهو يرى أن قصة مثل "طبيب فى الـــريف" مـــن الممكن أن تمنحه اطمئناناً مؤقتاً. أما السعادة فهو يستطيع أن يصـــل إليها فقط، لو أمكنه أن يرقى بهذا العالم، إلى حالة من النقاء الحقيقى الـــذى لا يتغـــير"[17] أما الذى يعنيه بهذه الكلمات التى استشهدنا بها، فهذا لا يمكـــن تحديـــده الآن. ربما كانت حالة النقاء الحقيقى الوحيدة، التى لا تقبل التغير هى حالة الموت، وهذا بالتأكيد هو الانطباع الذى نخرج به من قراءتنا لحديـــثه مع جوستاف يانوشى Gustave Janouch – لو أمكننا الثقة به (لأن يانوشى لا يرغب فى تأكيد ذلك) وفى هذا الحديث يقول كافكا "حينما يكون الأدب معنيًا بعرض الأشياء، فى ضوء يجلب المسرة Dichtung (يقصد الأدب الجـــاد) فإنـــه يكـــون معنـــيًا بترقية الأشياء إلى عالم الحق والنقاء والـــبقاء"[18] لكـــنه عن طريق الكتابة فقط كان يأمل فى الخلاص من توتره، والوصـــول إلـــى حالة من الاسترخاء، إلا أنه فى النهاية يطلب فى وصيته لماكس برود، أن يقوم بحرق مخطوطات كتبه،وألا يعيد نشر أى شىء سبق نشره، حتى تلك اللحظة. لقد تجاهل ماكس برود هذه التوجيهات، على أساس أن كافكـــا كان يعلم جيدًا أنه سوف يتجاهلها. وهذه الواقعة تدل فى حد ذاتها، على استعداد كافكا للتخلى عن اتخاذ القرار، وترك مهمة تدميرها بنفسه، لو أنـــه حقًـــا كان ينوى هذا، ذلك كله جزء من حالة الازدواجية المتغيرة، التى نجدها فى كل مكان من حياته ومن أعماله.

لابـــد أن كافكـــا كـــان فى مثل هذه الحالة النفسية، حين كتب خطابه

الطويـل لأبـيه، واستعرض فيه كل تفاصيل العلاقة بينه وبين هذا الأب، ثم أصدر الإدانة والتبرئة لكليهما، وفى النهاية احتفظ بالخطاب، ولم يسلمه لأبيه أبـدًا . وحيـث إن القـدر الأكبر من كتابات كافكا يتعلق بهذه العلاقة، فمن الضـروري أن تقرأ هذا الخطاب جيدًا؛ لنتابع حالة الازدواجية المستمرة فى مواقفه . يقول كافكا مخاطبًا أبيه: "كانت كل كتاباتى عنك. ما شكوت فيها قط مـن أشياء لم أستطع الشكوى منها حين كنت فى حضنك. كان افتراقى عنك فـراقًا طويلاً، متعمدًا، ورغم أنه كان مفروضًا على من جانبك، إلا أنه سار فى الاتجاه الذى حددته أنا"(19). أما عن مدى ومقدار الصحة فى هذه الحكاية، فهـو أمر لا يجب أن يشغلنا؛ لأنه من غير المفروض أن تكون كل اتهامات كافكا لأبيه قد قامت على أسس موضوعية . فالأب الذى يصوره كافكا ليس فـى قسـوة كثير من الأباء، فهو لم يكد يضرب فرانز أبدًا، فقد كان مجرد الـتهديد – بشـد حمالـة بـنطلونه – يـترك فى نفسه أثرًا أشد وطأة من الضـرب،لأن الابن كان حتى حين يغفو والده عنه، يفترض أنه كان مستحقًا للضرب، ويظل يشعر بالذنب وقتًا طويلاً. إن بعض الأخطاء المنسوبة للأب هـيرمان كافكـا Herrmann Kafka تبدو الآن مجرد هفوات: فالتناقض فى شخصية الأب، الذى أباح له أن يتهاون فى آداب المائدة، التى فرضها بقسوة علـى أطفاله – لم تترك أثرًا فى حياة شقيقاته، بينما تركت أثرها الضار فى حياة كافكا. أما إن أباه كان كثيف الشعر. مدبب الشارب، له رقبة ثور. فهو مطـابق وصف كافكا لرئيس الموظفين Klann فى رواية "القلعة" الذى كان مـنظره يثـير الرعـب، خصوصًا أثناء دروس السباحة. هذه الصورة التى تكونـت تدريجيًا، هى صورة رجل، كما يراه ابنه، شديد الثقة بالنفس، شديد الوقاحة، شديد التعصب، شديد الرهبة، يضفى على نفسه أهمية بالغة كأنه إله – والواقـع أن كافكا يقول: إن كل كلمة تصدر عنه كانت تعد أمرًا مقدسًا – كـان رجلاً مخيفًا سواء ضرب أو لم يضرب. يكفى أن ينطق ببضعة كلمات مـثل "سـوف أمزقك إربًا كما أمزق السمكة" هذه أقل عباراته تهديدًا، كان جارحًـا فـى سخريته.. كان يذهب للصلاة فى المعبد بطريقة آلية تخلو من الإحسـاس، ليس هذا فقط بل كان يتكلم عن الزواج بعبارات فاحشة، جعلت

كافكــا الـــذى لم يشتق إلى شيء - بمقدار اشتياقه إلى زوجة وأطفال - أن يصـــاب بالإحـــباط الأبدى. فحين عبر كافكا وهو فى السادسة والثلاثين عن رغبـــته فـــى الـــزواج، نصـــحه أبوه أن يبحث عن عاهرة لإشباع شهواته الجســـدية، وعرض أن يأخذه بنفسه إلى إحدى المواخير إن كان خائفا. وفى ضـــوء هذه الملابسات تلاشى أمله الرئيسى فى أن يتشبه بأبيه أو أن يترسم خطاه. إن الزواج كان يعنى بالنسبة له أن يحصل على استقلاله، وأن يصبح على قدم المساواة مع أبيه. فى ضوء هذه الرؤية الموضوعية، ونتيجة لنظرة أبـــيه للعلاقـــة الجنســـية، فان الزواج بالنسبة له معناه أن يصبح مثل أبيه . بصرف النظر عن أى شيء آخر.. كأن يصرفه الزواج عن تكريس وقته كله للكـــتابة (أو أن الزواج سوف يغمره بالسعادة، بحيث لا يترك له شيئًا ليكتب عنه - ومريض الأعصاب يكون فى حالة دفاع دائم عن النفس) فى المواجهة مع أبيه. واجه كافكا الازدواجية مجسدة فى شخصه، هنا نرى الأب الذى كان يصدر الأوامر المقدسة لأولاده، ثم يخالفها مدعيًا لنفسه حصانة خاصة، وهو الـــذى كان يمثل تعاليم التلمود بأنه: يجب على كل يهودى أن يتزوج زواجًا صحيحًا، لكنه ينكر على ابنه فى ذات الوقت أى رغبة شريفة فى الزواج. لم يعد كافكا واثقًا من أى شيء، شأنه شأن بطل رواية "القلعة" حين يقول "أريد فـــى كـــل لحظة برهانًا جديدًا يؤكد لى أننى موجود.[20] "تمامًا، كما كان كيه ينـــتظر من القلعة أن تؤكد له أنه هو كيه فعلاً، الذى يزعم أن يكونه. وعلى الرغم من هذا كله، فإنه فى جانب من نفسه لم ير فى أبيه السلطة التى رآها مـــن الجانـــب الآخر. فى خطابه لأبيه يقول كافكا أنه وأخته أوتيللا يتحدثان دائمًـــا عن "المحاكمة الرهيبة التى تجرى بينك وبيننا .. هذه المحاكمة التى تـــأخذ فـــيها أنت موقع القاضى، فى حين أنك وإلى حد بعيد مجرد مشارك ضـــعيف ذائغ البصر مثلنا".[21] بهذه الوسيلة، يحاول كافكا للمرة الثانية، أن يوجـــه الاتهام ثم يقدم الاعتذار . لم يتخلص خطابه أبدًا من هذه الازدواجية، وانتهى أخيرًا إلى عدم إرساله، بل إنه لم تكن لديه أى نية حقيقية فى إرساله. لكن الخطاب يكشف لنا بوضوح عن أحد المصادر الرئيسية لإحساس كافكا، المفـــرط بالذنـــب والدونـــية. ألا وهو، - تبعًا لرأيه - استحالة قيامه عمليًا

بمحاولة تأكيد الذات، وهى الشيء الذى يمكن أن يكون مرضيًا للآخرين. أما فى حالته، فإن هذه المحاولة، كفيلة بأن تؤدى، إذا قام بها، إلى اكتمال التشابه بينه وبين أبيه.. وهذا إحساس لا طاقة له أبدًا على احتماله.

فـــى الوقـــت الذى بلغ فيه كافكا مرحلة النضج، كانت نظريات فرويد الـــتى تقـــول بأن العقيدة الدينية التى تؤمن بالله الآب، تقوم فى الأساس على تجـــربة أرضية، هى الأبوة البشرية، قد أصبحت معروفة. وإذا أردنا تفسير كتابات كافكا فى ضوء مصطلحات فرويدية خالصة، بمعنى أنها كتابات تدور كلهـــا حـــول علاقة كافكا بأبيه البشرى، وعن طريق الإسقاط فقط، يمكن أن تعـــنى أى علاقـــة بالأبوة الإلهية، فهذا أمر لا يمكن أن يتقرر بالرجوع إلى الكـــتابة ذاتهـــا، الـــتي لم تذكر شيئًا عن هذه المصطلحات، إلا فى معرض الازدراء للتحلـــيل النفسى، عن طريق إشارة وردت فى يومياته، لكنه لم يلق بـــأى ضوء على اسم فرويد فى علاقته بكتابة قصة "الحكم" وقد يقرر المرء علـــى أســـس أخـــرى أن تحليل فرويد، يعد وسيلة مفيدة فى فهم كافكا، لكن كلماتـــه لا تعطـــى تبريرًا خاصًا لهذا الإجراء. ومن ناحية أخرى، فإننا نجد أحـــيانًا هذه المسألة مثارًا للخلاف، فهى تحتاج إلى القول بأن هناك إشارات صريحة ذات طبيعة دينية، قد ذكرت فى تعليقات كافكا الخاصة، لكنها نادرة جدًا فى أعماله المنشورة. وعلى عكس الكثيرين من معاصريه، لم يكن كافكا يمـــيل كثـــيرًا إلى الديانات الشرقية، التى تركز على فكرة الفناء الذاتى، أو الاستغراق الذاتى فى براهما Brahma، أو التلاشى فى النيرفانا(حالة الوصول إلـــى الســـعادة المطلقة عن طريق قمع الشهوات حسب الديانة البوذية). أما بخصوص ما كان يقرأه أو يكتبه، فقد كان التراث اليهودى والمسيحى يأتى فـــى مقدمـــة ذلـــك. فهـــو يقرأ الإنجيل والتلمود وكيركجارد KierKegaard وباسكال Pascal كما يقرأ نيتشه (وهو مسيحى خائب الأمل) بدلاً من قراءة كتب العقائد الهندية كالابانيشاد Upanishads أو البهافاد جيتا Bhavad- .Gita، وكـــان لسفر أيوب عنده سحره الخاص، كما كتب عن أحداث مثل سقوط آدم وحـــواء، وعن أشياء أخرى مثل العدم Naught حسب ما يقوله يانوش: فإن كافكـــا كـــان لديه نفور شديد من الديانات الشرقية، لقد كان مهتمًا بالمسرح اليديشـــى Yiddish، وكان أصدقاؤه فى مجال الأدب من اليهود غالبًا مثل:

مـــاكس بـــرود وفرانز فيرفيل Franz Werfel. وكان يتعاطف مع القضية الـــيهودية، لكنه لم يدخل إلى محفل أو كنيسة للصلاة. كتب فى يومياته بأنه يشـــعر وهـــو "بين اليهود" وكأنه سلالة منقرضة. وكان يستطيع التعبير عن ازدرائــــه الحقـــيقى للـــيهود عمومًا، ربما كان لتعليمه بالمدارس الحكومية، والألمانـــية بصـــفة خاصــــة فـــى براغ علاقة بهذا الأمر، كما أنه لم يتناول الشخصـــية الـــيهودية تناولاً صريحًا فى أى من رواياته. (وان كانت قصة "جوزيـــن المغنية" تفسر على هذا النحو) وحين يأتى ذكر العلاقة الدينية لأى شخص فهو مسيحى لا يهودى. فالأب فى قصة "الممسوخ" وجوزيف كيه فى "المحاكمـــة" يصلبان نفسيهما. ومن الواضح أن مشهد الكاتدرائية فى الرواية الأخـــيرة هـــو بـــناية مســـيحية. كيه فى "القلعة" يفكر فى القلعة فى علاقتها بالكنيسة فى وطنه، وليس فى المعبد اليهودى. لعل ذلك كله كان محاولة من كافكـــا لربط أعماله بالتقاليد الأوربية العامة بدلاً من ربطها بالتقليد اليهودى الأقـــل تمثيلاً، لكن أعمال كافكا تتلون بالاختيار، أيا كان التفسير. من ناحية أخـــرى فإشاراته المتكررة فى يومياته، وأحاديثه إلى المسيح والمسيا، تكشف بما تنطوى عليه من شكوك أنه لم يعط ولاءه النهائى أبدًا لأى من اليهودية أو المســـيحية.والشىء الذى لا يقبل الخلاف، هو انشغاله المسبق بأفكار ترتبط بـــتراث الوحدانـــية. ولـــولا تدعيمه لفكرة الأبوة بسلطة مقدسة، لما ظهرت مشاكله أبدًا.

إن الشـــىء الواضـــح فى كافكا، وفى أفكاره الدينية وكذلك فى علاقته بأبـــيه، هـــو ازدواجيته .فهو يبدأ إحدى يومياته بكلمات تقول "اللهم ارحمنى فإنى خاطئ فى كل ركن من أركان كيانى" ثم إلى استهجان هذا الدعاء على اعتـــبار أنــــه حـــب للذات يدعو للسخرية، لكنه يعود ويدافع عنه، دفاعًا بلا حماس، على أساس أن كل كائن حى يجب أن يحب ذاته، وإلى الحد الذى لا يدعو للسخرية[22]. فى خلفية هذا تكمن الفكرة المتواترة التى تقول: بإن العالم المخلـــوق كلــــه لا يستحق البقاء، وأن الفناء الكامل للذات هو الشىء الوحيد المـــبرر، وهـــى فكرة تقترب جدًا من البوذية. فى ضوء هذه الملابسات يجد الإنســـان نفســـه فى حيرة أحيانًا. هل يقرأه فى ضوء التناقض التقليدى عند هـــيجل وكـــيرجارد واللاهوتيـــن الرومانسيين الألمان؟! ومفاده أنه: حيث

يضـــعف الإيمان، يتعاظم الولاء لله، وتتزايد فرص الحصول على الخلاص. أو أنه كان يقصد إلى الحديث بغير تناقض، فى بساطة كأحد الملحدين؟ وهنا تبدو تأملاته عن باسكال ملائمة جدًا.

يــرى باسكال أن كل شيء كان فى تنظيم مرتب قبل أن يظهر الله .. لكــن لابد أنه كان هناك شك عميق مملوء بالفزع، بدرجة تفوق خوف ذلك الــرجل، الــذى يقوم بتمزيق نفسه بسكين حاد، فى هدوء الجزار المحترف. فمــن أين يأتيه هذا الهدوء؟ ومن أى شئ يستمد قبضته الواثقة على السكين؟ هل الله مجرد عربة نصر مسرحية يمكن سحبها إلى خارج المسرح ببساطة، بعد أن منحها العمال كفاحهم البائس[23]؟

إن الشك فى وجود الله كما يبدو من هذا القول، لابد أن يتولد عنه مزيدٌ من الخوف والرعدة، بدرجة أكبر مما أظهره باسكال. كان شك باسكال شديد الثقة فى انتظاره لظهور الوحى، الذى كان محتومًا أن يأتى فى النهاية .. أما وضع كافكا، كما يبدو فى هذه اللحظة، فإنه كان يحتاج إلى الإحساس باللعنة، إحساسًــا مســاويًا لإحساس مايكل انجلو Michelanglo الذى رسم صورة المسيح فى لوحة "يوم الدينونة" بحيث يبدو ممكنًا أن يكون هو رئيس المحكمة فى رواية كافكا، لو قدر لتلك المنظمة التى كانت تحاكمه أن تقبل هذا القاضى النبيل المتألق. رغم ذلك، فحتى مشاعر الشك عند كافكا، كما تبدو فى التحليل الأخــير، ليس المقصود بها هو التشكيك فقط، فلا زال يكمن فى الخلفية قدر مــن الــتوقع والانــتظار، يشير إلى أن الجحيم فى أسوأ صوره هو طريق للخلاص.

تشبه هذه الفكرة أفكار كيركجارد الذى ما إن قرأه كافكا حتى وجد فيه توأمـــه الروحى. إن فكرة (الرعب) أو (الحصر النفسى) بالمعنى الذى يحدده كــيركجارد، هى إدراك متزايد لخداع الأغراض الدنيوية المحدودة، بل هى نــافذة يــتطلع مــنها الإنسان إلى أعلى، نحو إمكانات غير محدودة. وعلى الإنســان أن يــدرك حرفيًا أن أى شيء يمكن أن يليق به . إن كيركجارد لا يتطلــب شــكا مطلقا، بل اعترافا بأن الرعب والهلاك، والفناء لم تعد مجرد احــتمالات، وإنمــا هى قريبة المنال.. مهيئة فى أى لحظة أن تصبح حقيقة.

فالحياة هى عملية يواجه فيها البشر بصورة مستمرة نوعًا من الخوف ليس له اسـم، وهو اعتراف متزايد بالذنب المطلق، كذاك الذى يتحمله جوزيف كيه، قرين كافكا فى رواية "المحاكمة". فالأساس الذى قامت عليه رواية "المحاكمة" يتكشف واضحا للعيان فى هذه الفقرة التى كتبها كيركجارد، يقارن فيها بين الأفكار البشرية عن العدالة والمحاكم، وبين ما يجرى داخل النفس من محاكمات أكثر حدة:

"هـذه القدرة العجيبة على التعذيب والترهيب، لم تتوفر أبدًا حتى لعتاة المحققين فى محاكم التفتيش، وليس فى مقدرة أمهر الجواسيس أن يعرف كيف يسدد هجماته، أو يختار لحظات الضعف الشديد، كى ينصب شراكه للإيقاع بالمتهم والقبض عليه، بهذه البراءة التى يعرفها الفزع، فالفزع يعرف كيف يستجوب المتهم بحنكة، لا يصل إليها أشد القضاة ذكاء وحضور بديهة، فلا يدع له مجالا للإفلات، لا بالتضليل ولا بالضجيج، لا فى العمل ولا فى اللعب، لا بالليل ولا بالنهار"[24].

وبتعبير كيركجارد، فإن كل إنسان يستيقظ (كما استيقظ جوزيف كيه ذات صباح) على إدراك المطالب اللانهائية المفروضة عليه، والإمكانات غير المحدودة المطروحة أمامه، يكون قد أخذ فى اجتياز تجربة المحاكمة، التى تنتهى به إلى إدانة كاملة. لكن العملية كلها عملية تربوية، يتعلم فيها الفرد كيف يتخلص من "حكمة هذا العالم المحدود" أى عنصر التقدير الحسابى، الذى يظن كافكا أنه وجده عند باسكال، أو وجده فى حوار أدريان ليفركوهن مع الشيطان – وأن يعتمد على الإيمان وحده.. فالإنسان الذى يقوم تفكيره على أسس محدودة، سوف يحسب حسابه بطريقة رياضية، إن خيره وشره سيصبحان وسائل إلى غايات خاصة، وحين يأتى الإيمان، هكذا يؤكد كيركجارد، فإن الرعب سوف يستأصل كلما نتج عنه، ويتوقف الحساب. ولكى يحدث هذا، لابد للرعب أن يظل فى تعارض دائم مع الإدراكات المحدودة للحياة العادية. فجوزيف كيه فى "المحاكمة" لا توجه إليه أى تهمة "محددة" كذلك فإن عذابات كافكا الذاتية، لم ترتبط بأى نوع محدد من أنواع الشر، باستثناء حب الذات، وفقًا لما كتبه كيركجارد:

"فالإنسان الذى يعرف – بمحدوديته – أن يعترف بأنه مذنب – هو إنسان ضائع فى المحدود، وفى النهاية فإن مسألة أن يكون المرء مذنبًا أم غير مذنب لا يمكن أن تتقرر بطريقة محدودة إلا من خلال إجراءات قضائية خارجية منقوصة .. ومن أجل هذا، فإن الإنسان الذى يعرف ذنبه فقط عن طريق المقارنة، مع القرارات التى تصدرها محكمة الشرطة، أو المحكمة العليا – فإنه لا يفهم أبدًا أنه مذنب حقًا، لأنه إذا كان هناك شخص مذنب، فإنه مذنب بصورة مطلقة". [25]

هنا إشارة أخرى لما تعنيه كلمة "محاكمة" طبقًا للمصطلحات التى اعتاد كافكا على رؤيتها. لكن الصعوبة البالغة فى فكر كيركجارد اللاهوتى كله، فى التناقض الكامن فى فكرة القبول بإمكانية مطلقة، تنطوى على الذنب المطلق، جنبًا إلى جنب مع الإيمان بأن الأسوأ إنما يقود إلى الأفضل:

"فالذى غاص فى الممكن .. غاص فى المطلق، لكنه ارتفع بدوره من أعماق الهاوية، وطفا الآن متخففًا من كل ما هو قهرى، ومفزع فى الحياة[26] فإذا كانت الهاوية لا نهائية، فإن الشك العقلى داخلنا يريد أن يعرف، كيف يتأتى للإنسان أن يخرج منها؟ إن كيركجارد يعترف بالمخاطرة ويقول إن أى إنسان يدخل فى محكمة الرعب، قد ينتهى إلى الانتحار إذا أخطأ التقدير، واعتبر أى مظهر من مظاهر الفزع الزائفة، التى لا تحصى، على أنها شىء حقيقى . فالطريق فى مساره يبدو كما لو أن روحا شريرة قد صممته، ونحن نحتاج فى مواجهتها إلى اليقظة الدائمة. إن هذا الطريق لا يؤدى إلى تنمية روح العطاء، والشهامة والثقة، بل يزيد الإحساس بالتوجس، والخوف، وترقب العذاب، شىء أشبه بالوسوسة الروحية (ومن المهم أن نعرف إن كيركجارد يحدد وضعه، بحيث يستبعد هذا النوع من الوسوسة – أنه قريب مما يعنيه، بدرجة تجعله فى حاجة إلى هذا التميز).

إن مفهوم كيركجارد اللاهوتى، هو صورة من صور الديانة المسيحية. كان له تأثير كبير، سواء كان مسيحية أصيلة أم لا. فهذا السؤال ليس مطروحًا للدراسة هنا. بيت القصيد هو أنه ما دام يمكن تفسير عالم كافكا بمصطلحات دينية، بدلاً من تفسيره فى إطار العلاقة مع والده (أو بمصطلحات مختلفة كلية) فلابد من رؤيته فى ضوء هذه الخلفية. فهزيمة

الكثير من أبطال قصصه، وهلاكهم قد لا يكون شيئًا سلبيًا تمامًا كما يبدو،أو لعلـــه يـــبدو كذلك من وجهة نظر القارئ فقط، الذى لم يقم هو نفسه بحركة كيركجارد، نحو تسليم حياته لله تسليمًا مطلقًا .إنما كافكا نفسه، فإنه شعر على الأقـــل فى لحظة من لحظات حياته، بأنه قام بهذه الحركة، ونحن نبنى حكمنا هنا على فقرة وردت فى يومياته.. حيث يعلن أن أفضل الأعمال التى كتبها، تجـــد أساســـها فـــى قدرته على أن يموت راضيًا. قد يجد القارئ عند كافكا حالات موت، ليست مبررة تبريرًا عادلاً. لكن كافكا كان يتصور أن القارئ، سوف يتأثر بهذا الموت تأثرًا شديدًا:

"أمـــا بالنسبة لى، فإنى أعتقد أننى سوف أكون قادرًا، وأنا على فراش الموت على الشعور بالقناعة والاطمئنان، أما هذه الأوصاف، بصفة خاصة، فهى لعبة، فأنا أنعم بالموت، مع من يموت من البشر، واضعًا فى حسابى أن استغل تركيز القارئ على الموت، فأنا من الناحية الذهنية، أكثر صفاء منه، إذ أنـــنى افـــترض أنـــه سوف يصرخ وهو على فراش موته، ومن ثم فإن صرختى، فى أكمل صورها لن تنطلق كصرخة حقيقية، ولكنها سوف تتصل فى جمال ونقاء"[27]

يقدم كافكا الآن بعض التنازلات.. فيرى أنه قد احتوى الرعب، بحيث أصبح فى مقدوره، أن يتأمل فكرة الانقراض بقلب مستريح. وإن كان موقفه المتسم بالخداع تجاه القارئ سوف يصدمه فيما بعد، على أساس أنه نوع آخر مـــن الشـــر. فـــلا نهاية للذنب المطلق. من هذه النقطة يمكن النهوض مرة أخـــرى. هـــذا فى حالة التمسك بعقيدة كيركجارد .. وربما كان هذا ما يعنيه كافكـــا، حيـــن تحدث عن صفاء صرخته وجمالها .مع ذلك فلابد من إعمال الفكـــر، فإذا كان كل ما ينشأ، هو مجرد صرخة صافية وجميلة (هى صرخة حـــزن بحسب اللفظ الألمانى "Klage") فإنه يبتعد بنا بعيدًا جدًا عما سجله كافكـــا فـــى إحدى يومياته فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩١٣،ووصفه بين قوسين قائلاً: "صيحة السيرافيم المرعدة بالفرح" فهل صيحة الحزن هذه، هى كل ما يملك أن يقدمه، حتى لنفسه، أو للقارئ؟ إجابة هذا السؤال تستدعى البحث فى حـــياته مـــن ناحية، ومن ناحية أخرى وبطريقة أسهل، فى أعماله القصصية التى قام خلالها باستكشاف الأبعاد المختلفة، لفكرة الإمكانية المطلقة.

الفصل الثالث

كتاباته المبكرة
وقصة «الحكم»

الفصل الثالث
كتاباته المبكرة
وقصة «الحكم»

لقد فرض كافكا على نفسه قيودًا شديدة مرهقة. فمن جملة أعماله كلها، الـــتى تملأ ستة مجلدات Collected works، وإن كانت لا تضم المخطوطات الـــتى صــــودرت بعد موته، والتى ربما دمرت بواسطة الجيستابو، ولا تلك التى أحرقها هو بنفسه، أو أحرقتها دورا ديامانت Dora Diamant بناء على تعلـــيماته، فإنه وافق على نشر أربعين قصة قصيرة، واسكتشًا فقط -أى أقل مـــن مائتى صفحة- وكان كعادته مترددًا. وجاءت بعض مطالبه فى الرفض بصــــورة همجـــية، ليس أقلها ما طلبه من ماكس برود، بأن يقوم بتدمير كل أعمالـــه وألا يســـمح بنشر أى شيء منها، رغم إقراره بصلاحية عدد قليل للنشر مثل"الحكم" "The Judgement"، "العطشجى" "The Stoker"، "الممسوخ" "The Metamorphosis"، "فـــى مستعمرة العقاب" "In the Penal Colony" وقصـــة"فنان جائع "A Hunger-Artist" [1]. قد يبدو هذا طريقا غير مباشر للبحث عن الاستحسان، لأنه لم يفصح عن أسبابه فى الرفض أو القبول، لكننا نعـــثر على أثر ضئيل لذلك فى خطابه، الذى أرسله إلى فليس باور Felice Bauer يشير فيه إلى الدهشة التى أصابته، عند إعادة قراءته لرواية "أمريكا" (أو "ضائع بلا أثر، كما اعتاد أن يسميها) إذ وجد أن "الفصل الأول" فقط ينبع مـــن حقـــيقة داخلـــية، أما بقية القصة، باستثناء بعض الفقرات القصيرة أو الطويلة، فقد كانت تذكرًا لعاطفة قوية لم يعد لها وجود، ومن ثم وجب حذفها [2]انتقد كذلك الصفحات الأخيرة فى قصة"مستعمرة العقاب" و"الممسوخ" ورغم موافقـــته علـــى نشر هذه القصص، فإنه لم يسمح إلا بطبع الفصل الأول من "أمريكا" بشكل محدد .

ومنذ وفاته حتى الآن، تم نشر الكثير من كتاباته الأخرى، التى كان قد رفض بعضها، واستقبل القراء هذه الكتابات دون مناقشة، كما لو كانت على نفـــس مستوى بقية مؤلفاته، وإن كانت كذلك فعلاً، بالنسبة لأغراض البحث والدراســـة. مع ذلك فإن أقدم كتاباته المنشورة لا زال القراء يفضلونها على

بعض القصص الشديدة الطموح التى بذل كافكا كل ما فى وسعه لكى يبقيها طى الكتمان.

هذه القصص المبكرة كانت ثمرة لقائه بماكس برود، بعد التحاقه للدراسة بجامعة براغ بوقت قصير، والذى بقى من سنوات الدراسة هذه فهو قليل حقًا، إذ لا يزيد عن أربع وعشرين صفحة، كانت فى معظمها جزءًا من عمل كبير كان ينوى كتابته. إنه "وصف لصراع" لم يسفر عن شيء. لكنه بتشجيع من برود، استطاع نشر هذه القصص فى المجلات الأوربية، ثم جمعها فيما بعد فى مجلد ضئيل الحجم بعنوان "تأملات" نشره فى سنة ١٩١٢، وقصة "أطفال على الطريق السريع" رغم أنها تحتل مكانها الصحيح، فإنها تحمل فعلا إرهاصات بموضوعات مؤلفاته مستقبلا، كما نرى فى الفقرة التالية:

"اندفعنا أولاً فى هواء المساء. لم يكن هناك توقيت للنهار أو لليل. ففى لحظة تصطك أزرار الصديرى بعضها ببعض، كاصطكاك الأسنان معًا، وفى لحظة أخرى نركض بخطوات واسعة، محافظين على المسافة فيما بيننا، والنيران تخرج من أفواهنا، كالوحوش فى الأقاليم المدارية، كنا كحاملى الدروع فى حروب الأزمنة القديمة، ندق الأرض ونقفز عاليًا، نطارد بعضنا بعضًا فى الحارة القصيرة، ثم نستعيد سرعتنا لنصعد المنحدر إلى الطريق الرئيسى الممتد خلفه. قفز البعض إلى داخل الأخدود، واختفوا، وفجأة وجدناهم واقفين أعلى الطريق الضيق، ينظرون إلينا باستعلاء كأنهم غرباء تمامًا عنا.

"انزلوا إلينا! "اصعدوا أنتم أولاً هنا!" "ألكى تدفعوننا إلى أسفل؟! هذا لن يحدث، إن لنا عقولاً تفكر"

بل قولوا إنكم خائفين، وجبناء – ماذا أيها القوم. تظنون أنكم سوف تلقون بنا إلى أسفل؟ هيا أرونا قدرتكم" قمنا بالهجوم، فدفعوننا من صدورنا، فتمددنا على الحشائش فى الحفرة، وقعنا بمحض إرادتنا، كان كل شيء دافئ حولنا، فأنت لا تشعر بين الحشائش بالدفء أو البرد. بل تشعر فقط بالإرهاق والتعب.

فإذا استدرت يمينا ووضعت يدك تحت أذنك، فإنك سوف تحس بأنك توشك على النوم، ثم تود أن تنهض ثانية، وذقنك مرفوعة إلى أعلى، فإذا بك

تسـقط فـي حفرة أخرى أشد عمقًا، ثم إنك تريد أن تحول وجهك فى اتجاه النسيم الرقيق، ويدك موضوعة على صدرك، وساقاك مورروبتين، فتسقط فى حفرة أعمق وأعمق،ولا تكف عن هذا.

أنت لم تفكر بعد فى كيفية التمدد فى الحفرة الأخيرة، كيف تمد ركبتيك لأقصـى حد طلبا للنوم، وأنت مستلقى على ظهرك كالمريض، الذى يوشك علـى الـبكاء. وقـد تطـرف عيـناك عندما ترى صبيًا منكمشًا، وكوعيه مضـمومتين علـى فخذيـه، يقفز فجأة من فوق الرصيف ونعليه سوداوين كالظلام".

هـنا نجـد إرهاصات، بعديد من الموضوعات التى تناولها كافكا فى قصـص"الـتأملات" أو فى أعماله الأخيرة، ومنها أن الأطفال يعون أنفسهم كمحاربيـن أبطـال، وأن فضـح الغرور الكاذب للبطل الملهم سوف يصبح موضـوعًا مـتكررًا عـنده، فالـراوى يوضح فيما سبق الرغبة فى الرقاد والمـوت. والتى عبر عنها جوزيف كيه . رغم ذلك. ففى أسلوب هذه الفقرة نجد بعض الخصائص فى الكتابة لا توجد فى أعماله الأخيرة. فقد كان كافكا يـرى أن الاستعارات تصيبه باليأس من الكتابة: ولم يذكر السبب. لكننا نجد التشبيهات تتكاثف هنا بعضها فوق بعض. والحقيقة أنها تشبيهات حية، يندر أن نجد شيئًا منها فى كتاباته الأخيرة. فإذا كان لهذا الرفض أى علاقة بنفوره مـن الربط بين الأشياء - ففى عالم كافكا لا تترابط الأشياء أبدًا معًا، وإنما تـبقى دائما فى عزلة. وهذه هى القاعدة العامة - وهذا ينعكس فيما بعد على رفضـه الدخول فى أى تجربة مشتركة. فالكلام هنا كله، كان يفعله الأطفال عمومًا:أنت "يا رجل" فعلت هذا أو ذاك، رغم أن الواضح لنا بدرجة كافية أن الـراوى كان هو المشارك الوحيد، فالضمير يوحى بأنه ليس من الغريب أن نشعر بما شعر به. لكن الحوار الطبيعى الملئ بالحيوية، سوف يقتحم أعماله الأخـيرة حيث يقترب الحديث شيئا فشيئا من أسلوب القص إلى أن يتلاشى الاخـتلاف بينهما فى بعض الأحيان. فقصة "الأطفال على الطريق السريع"، لـيس بهـا شـىء متميز من كتابة كافكا الحقيقية، كما هو واضح من هذه الموضـوعات، ورغم أن هذه القطعة حافلة بجو مثير للمشاعر، فإنها تحمل فى طياتها خاصية شديدة الجاذبية.

وبالمقارنة، فإن البقية الأصلية التى لم تنشر من قصة"وصف صراع" الـتى كتبها فى سنة ١٩٠٣ أو ١٩٠٤، وقصة "زواج فى الريف" ١٩٠٧ أو ١٩٠٨ تـبدو غامضـة ومربكة، كما أن طريقة القص عتيقة وبطيئة وبالية، ويـبدو أن كافكا كان يكتب هذه القصص بدون مراجعة دقيقة، كما نرى فى هـذه المحادثـة التى تجرى بين الراوى الأول وأحد الغرباء، التى تبدأ بداية غامضـة كالتلميح إلى أحد الأوضاع الشاذة.. لكنه يستمر فى تجريد واضح، وتعبيرات ليس لها تفسير.

"جلس على الأرض مكتئبًا دون مراعاة لملابسه الجميلة، وأثار دهشتى حيـن ضـغط بكوعيه على فخذيه، وجبهته موضوعة بين أطراف أصابعه المتشابكة. "حسنا"، سوف أخبرك بهذا، فأنت تعرف أننى أعيش حياة منتظمة، لا يجرؤ أحد على انتقادى، فأنا لا افعل إلا ما هو ضرورى، ومتعارف عليه بيـن الـناس، وأن سوء الطالع الذى اعتاد الناس عليه فى هذا المجتمع الذى أتـردد عليه، لم يتخلف عن زيارتى، كما رأيت أنا ومن يعيشون قريبًا منى هذا بدرجة كافية. وحتى السعادة بمعناها العام لم تمتنع عنى، وقد أتيح لى أن أتحدث عنها بنفسى فى دائرة محدودة من الناس. حقيقة أننى لم أقع فى الحب حـتى الآن. وكنـت أندم على ذلك من وقت لآخر. لكننى كنت أستخدم هذا التعبـير كلما احتجت إليه. لكننى مضطر الآن أن أقول، نعم، إننى أحب، بل أجـرؤ علـى القول بأننى منفعل بالحب. فأنا عاشق مشبوب العواطف، من الـنوع الذى تشتاق إليه الفتيات.أما كان يجب علىَّ أن أضع فى اعتبارى أن غـياب الحـب فى حياتى المبكرة، أحدث فى أوضاع حياتى تحولاً استثنائيًا وسعيدًا، بل سعيدًا بصفة خاصة؟".

توجـد بعـض الومضـات الكاشـفة فى هذه الفقرة، وبخاصة الجملة الأخـيرة، بمـا تحمله من اعتراف بمتعة العزلة (وقد تكون هى قصة كافكا نفسـه). هـناك جانـب فى شخصية كافكا، لم يكن يريد شيئا سوى أن يبقى وحيدًا، يصف لنا بؤس حالته، دون استبعاد لمحاولة الخروج، من هذه الحالة والدخول فى علاقة حب مع إحدى النساء.. لكن تظل هناك بعض الجمل غير المفهومـة، كما أن سياق القصة لا يسعفنا فى تيسير فهمنا لها. فقد نميل إلى التكهـن بـتجربة حب محرم، لكن شيئا من هذا كله لم "يعرفه" كافكا: ويظل

القارئ خالى الذهن بسبب انعدام الترابط والتفسير. وهذا ما يصادفنا من وقت لآخر في أعمال كافكا، وإن كان يندر وجوده في أعماله التي سمح بنشرها،والتي لم تصل إلى مثل هذه الدرجة من غموض هذه الفقرة: ففي لحظات العذاب العقلي التي كانت تنتابه،نجده قادرًا بصورة دائمة على الكتابة، دون سيطرة كاملة للوعي، لكنه كان يصل في العادة إلى درجة معينة من الوضوح.

إن كلمة العذاب torment لا تبدو دائما هي الكلمة الصحيحة، أو بالأحرى أن تقول إنه يحكي عن عذابه بلهجة محايدة. حتى إننا لا ندرك حقيقة حالته، إلا عن طريق الصدفة فقط. وهذا يصدق على آخر قصة في كتاب "التأملات" وهي بعنوان "افتقاد السعادة"، حيث يجري الحديث مع شبح يتجسد أمامه في الممر بصورة مادية. وتظل نغمة الحديث بينهما طبيعية، حتى نحسب أنها محادثة بين شخصين، من لحم ودم.. رغم أن ظهور الشبح جاء استجابة لصرخة ذلك الرجل الذي يحكي القصة. ثم يتغلب على حالة الرعب القهري، دون أي إحساس للتظاهر بالشجاعة المعكوسة. هذا هو الإنجاز الذي تحققه هذه القصة - صفاء النغمة، التي تتجنب أي محاولة لإثارة عطف القارئ أو شفقته، رغم أن الموقف بائس جدًا، بصورة تخرج عن حدود التجارب العادية عمومًا.

خفوت النغمة هو أيضًا سمة من سمات القصة القصيرة المسماة "أفكار من أجل الجنتلمان جوكيز Reflections for Gentleman Jockeys " وهي تدور حول عبثية التنافس، والورطة الناتجة من أي تحديد لقيمة الفرد. هنا يستخدم كافكا حيلة من حيله المفضلة. وهي الإشارة إلى العزلة التي تهيئ جو العبث.

"يبدو الفائز في نظر كثير من السيدات بصورة تدعو للسخرية، إذ ينتفخ مزهوا بالغرور. وهو لا يدري كيف يساير آلاف الأيدي الممدودة لمصافحته، أو يرد على التحيات والانحناءات، والصيحات الموجهة إليه من بعيد دون نهاية، في حين يحتفظ الخاسرون بأفواههم مطبقة، وهم يربتون على أعناق خيولهم، وهي تصهل كالمعتاد، وفي النهاية يهطل المطر من السماء المعتمة"

وقد علق والتر بنجامين Walter Benjamin على الصورة الفريدة التى يبرز بها كافكا هذه الإشارات، ذات المغزى الهام. فإحدى التيمات التى تتردد كثـيرًا فـى هذه المجموعة، والتى تقودنا إلى موضوع "المحاكمة" و "القلعة" نجدهـا فـى التصـوير الساخر، لفضح الإحساس بالأهمية، سواء كان هو الإحساس المطلق بالوحشة، الذى يتكشف بندرة شديدة، ووعى شديد، إلى حد لا يصدق، بتمرير إصبع صغيرة بين حاجبيه، أو فى الإحساس بنشوة الفرح لتوافقه مع العالم من حوله،إذ يغمره شعور بالوعى بمزاياه الشخصية، ينتهى بـه إلى فتح إحدى النوافذ على مصراعيها، ربما تجنبًا لحالة الاختناق التى يفرضـها الإنسـان على نفسه، ولسماع الموسيقا الآتية من بعيد، كان كافكا رقـيقا فى تناولـه هذه الإشارات، فلم يفعل إلا القليل، لإبراز شعور الحنين الجـارف (للتضـامن مع الآخرين؟ للأشياء كما هي وقبل أن نراها؟) الذى تنطوى عليه هذه الإشارات، وهو يسلم منذ البداية، بأنه فى المعركة الروحية الـتى تخوضها شخصياته أحيانا، تكون القواعد معروفة جيدا لكل الأطراف، بصورة لا تسمح لأحد بالتفكير فى النصر، أو فى مواقف البطولة الأخرى.

أمـا إمكانـية الهـروب من تصاعد الاهتمام بالذات، فتوحى به قصة قصيرة جدًا عنوانها "أتمنى أن أكون هنديا أحمر" ولا مهرب من هذا، سوى الفناء السريع فى اللا واقع.

"لـو قـدر لى أن أكون هنديا أحمر، متيقظ الذهن دائمًا، وعلى ظهر حصان يركض عاليًا، وقلبه يخفق من وقت إلى آخر، لحظات قصيرة، فوق الأرض النابضـة، حتى ألقى بالمهماز؛ لأنه لم يكن هناك أى مهماز، وحتى ألقى باللجام؛ لأنه لم يكن هناك لجام على الإطلاق، ثم إنه لم يكد يرى الريف أمامـه ممهدًا منبسطا، بعد قطع الأعشاب، دون أن يرى فيه رقبة حصان أو رأس حصان."

هذه النهاية المباغتة، تلعب دورًا كبيرًا فى توصيل الإحساس بها كواقع ملمـوس، وهذا الفناء السريع، هو موضوع قطعة كتبت فى وقت متأخر جدًا باسم "الوسطاء Intercessors" إلا إن الحركة الدائبة إلى الأمام هنا – تتحول إلـى أعلى، كما فى قصة"الهندى الأحمر" فإن أقل أثر للوجود يفى بالغرض، وفى النهاية سوف يجد طريقا ممتدا يصعد عليه بقدر حاجته إلى الصعود:

"فإذا كنت قد بدأت السير في طريق ما، فامض فيه مهما كانت الملابسات، وفي إمكانك أن تنجح، لن تتعرض للخطر، ربما تسقط في النهاية، ولكنك إذا تراجعت بعد قليل من الخطوات، ونزلت السلم، فإنك تكون قد سقطت سريعا عند البداية. ولا مجال في هذا لكلمة "ربما" فإذا لم تجد شيئا في هذه الممرات، فافتح الأبواب، فإذا لم تجد شيئا خلف الأبواب، فهناك طوابق عليا كثيرة، فإذا لم تجد شيئا هناك فلا تعبأ، واصعد مزيدا من الدرجات، وطالما أنك لا تكف عن الصعود، فلن تنتهي الدرجات، بل سوف تتزايد تحت أقدامك الصاعدة"

رغم ما نجده في نغمة الحديث من مفارقة ساخرة، تأخذ بقدر ما تعطي، فإنه يقترب جدًا في معناه من قصيدة "في الخريف لريلكه Rilke " حيث السقوط اللانهائي للبشر، مؤجل بيد العناية الإلهية التي تمسك بالبشر، وتسقط معهم. فإحساس الإنسان بالوجود، سواء كان صعودا أم سقوطا، والذي ينبغي عليه فقط أن يواصله؛ لأنه سوف يؤدي غرضه المباشر، دون ضمان للمستقبل، هو موضوع شائع عند الاثنين (نلاحظ في فقرة كافكا كيف تنبأ بسقوط نهائي) لكن النغمة يمكن أن تكون متشنجة وساخرة، وأن النغمة المتشنجة لا نسمعها أبدًا في أعماله الأخيرة.

ومن ناحية أخرى، فإن بكتاب "التأملات" قطع ذات سمات مختلفة تمامًا. فهناك إحساس بسلام حقيقي آت من فوق، وهذا الإحساس يتخلل أعمال كافكا من وقت إلى آخر. من الممكن أن يأتي السلام الحقيقي من فوق، حتى لو كان من أجل الآخرين فقط. هذا التعليق الذي يقال إن كافكا قد وجهه إلى ماكس برود، بخصوص إحدى العائلات البرجوازية، مستشهدًا بقول فلوبير - "إنهم يعيشون في الحقيقة Ils sont dans la vrai" – هو تعليق مشهور جدًا .ويعبر عن حالة قبول بالحياة العادية كما نجد في موقف بعض شخصيات توماس مان أيضا. مثلما يفعل "كيه" في رواية "القلعة" إذ ينظر للموظفين في مكاتبهم (ذات مرة) إنهم لا يعادونه، لكنهم متعبين في خضم أعمالهم السعيدة، فلديهم شيء ما يبدو من الخارج وكأنه تعب، ولكنه في الحقيقة هدوء لا تؤثر فيه الأحداث، وسلام غير قابل للفناء"."سوف نرى أن ما لا يفنى، سوف يتطور إلى أن يصبح مفهوما هاما" إن كيه يفكر في القلعة

ذاتهـــا علـــى أنهـــا شخص "إنها جالسة هناك تحملق فى هدوء، لا يستغرقها التفكير، ومن ثم فهى معزولة عن كل شىء، لكنها حرة لا يقلقها شىء، وكأنه كان وحيدا، لا يراه أحد، لكن هذا لم يغير من هدوئه شيئا ...". فى محاولته للوصـــول إلـــى القلعـــة، فـــإن كيه ربما يجاهد للوصول إلى هذا النوع من الســـكينة،مثلما يفعـــل جريجور سامزا فى قصة "الممسوخ" إذ يتوق إلى هذا الســـلام الذى تحمله نغمات الكمان، الذى تعزف عليه أخته. وهذا النوع من الســـلام أو الســـكينة يجد تعبيره الأفضل، فى إحدى قصصه المبكرة المسماة "فى الترام":

"أقـــف عند نهاية رصيف الترام، غير واثق من موطئ قدمى فى هذا العـــالم، فـــى هـــذه المدينة، فى وسط عائلتى. ولا يمكننى أن أزعم – ولو عرضا– أن لى نيتى أن أسير أتقدم فى أى اتجاه على نحو سليم. فأنا لا أملك أى دفـــاع أقدمه عن سبب وقوفى على الرصيف، أمسكت بهذا السير، تاركا نفســـى ليحملـــنى الترام، وليس للناس الذين يخلون طريق الترام أو يسيرون بمحاذاته، أو لاولئك الذين يحملقون فى فتارين المحلات.. فلا أحد يسألنى فى الواقع أن أقدم دفاعا، لكن هذا ليس فى صلب الموضوع.

يقترب الترام من مكان الوقوف، وتأخذ إحدى الفتيات مكانها قريبا من درج السلم، استعدادا للصعود. وهى واضحة مميزة بالنسبة لى، كما لو كنت قـــد مـــررت بكلتا يدى فوق رأسها. ترتدى الفتاة ملابس سوداء، ولا زالت طيات الجونلة منسدلة عليها. كما ترتدى بلوزة محبوكة على جسمها. بها ياقة بيضـــاء من الدانتيلا الشبيكة. تستند بيدها اليسرى على جانب الترام. وتمسك فـــى يدهـــا اليمنى مظلة تستند بها على الدرجات العليا. وجهها بنى اللون، وأنفها ينطبق قليلا من الجانبين، وله طرف عريض مستدير، وشعرها غزير بنى اللون، تمتد خصلاته كخيوط النبات المتسلق حول خدها الأيمن. أما أذنها الصـــغيرة، عبارة عن جهاز مغلق.. ونظرًا لقربى الشديد منها، فإننى كنت قادرًا على رؤية كوة أذنها اليمنى تماما، حتى الظلال فى أعماقها.

عـــند هذه النقطة سألت نفسى: كيف إنها لا تندهش من نفسها،إذ تمسك بشفتيها مغلقتين، دون أن تبدى أى ملاحظة؟"

وكمـــا فـــى قصـــة "الأطفال على الطريق السريع"، فالواقعية هنا حية ومـــتفردة، ومحسوســـة، ولكـــنها تخلو من أى جاذبية جنسية، فالراوى يقدم صـــورة دقـــيقة لكـــى تثير المشاعر، نحو امرأة مرغوبة، لكن الرغبة تظل مفـــتقدة، مخلـــية مكانها للدهشة الكاملة من صروف الحياة، وحتى هذا.. تم التعبـــير عـــنه بصورة غير شخصية. فليس هناك تشبيه واحد، أو استعارة واحـــدة فـــى القطعـــة كلهـــا. فهو صورة طبق الأصل من شخصيات كافكا الرئيسية، فهو مقطوع تمامًا من كل علاقة مع البشر؛ ذلك لأن حاجته لتبرير وجـــوده (لا تـــأتى عـــن طـــريق البشر) ليس مصدرها ابشر: وكما يقول الراوى،"لا أحد يطلب هذا منى". لكن الحاجة إلى هذا التبرير عند كافكا كانت قويـــة، بدرجـــة دفعته إلى تأليف روايتين على الأقل فى محاولة إشباعها . فالفتاة على رصيف الترام.. يمكنها أن تسير، وتتقدم تمامًا دون هذا التساؤل. كافكـــا نفسه كان غير قادر على التقدم، لكن من خلال هذا التساؤل كله، فإن الإحساس ذاته يستمر، بأن هناك مكانا للأمان. سواء فى إحساس المرأة التى تتـــناول الشاى فى الحديقة، أو فى الإحساس الديناميكى للرجل، الذى يصعد سلمًا بلا نهاية.

الجـــو الـــذى تنسجه هذه القصص، إذن، لا يرتبط مطلقا بأى أنين من أنات النفس الداخلية. إذ يتم التعرف على العالم الخارجى، من خلال تفاصيل واقعـــية، وبصـــرف النظر عن مشاكل كافكا الداخلية، فإن صحة وجودها، ليست موضع شك. ومع تقدمه فى الكتابة، فإن هذه الواقعية تسلم نفسها لعالم رواياتـــه المتقلب، الذى يتحرك بين الحلم والواقع، وحتى فى كتاباته النثرية الأولى نجد إرهاصا بهذا التغير.

"تهـــب اليوم ريح جنوبية غربية. وفى الميدان تتحرك دوامات الهواء حولـــــه. والجزء العلوى المدبب من برج الكنيسة، يدور فى دوائر صغيرة فـــوق قاعة المدينة. لماذا لا يجد أى إنسان سلاما فى كل هذا الزئير؟ يا لها من ضوضاء!. فأبواب النوافذ كلها تصلصل، وأعمدة النور تتمايل مثل أعواد الغاب، ومعطف العذراء The Virgin يتكور على العمود، والريح العاصفة تتخاطفه. ألم يره أحد حينئذ؟"

عـــند هـــذه المـــرحلة من حياة كافكا الأدبية، فلا زالت هناك إمكانية

لطرح السؤال الأخير. إنه يدرك أن أحدًا من الناس لن يرى ما يراه هو، وإنه يبالغ في غرابته. وسوف يصبح من الأمور البديهية بعد ذلك، أن رؤية كافكا الغريبة للعالم، تتطابق، أو تتفق في جزء منها مع العالم الذى يراه الآخرون، فجريجور سامزا يتحول في قصة "الممسوخ" إلى حشرة. أما بقية أفراد العائلة فيعترفون بهذه الحقيقة دون مناقشة أو تساؤل. ثم تجرى محاكمة جوزيف كيه أمـــام محكمـــة غامضة، تعمل في مخزن فوق أسطح المنازل: يظهر لنا أن معظم الناس يعترفون بوجود المحكمة، سواء كانوا ممن تجرى محاكمتهم أم لا، فهم يعرفون كيف تؤدى عملها، وإنها موجودة في كل أنحاء المدينة، ومن الأمـــور الطيبة أن تحاكم أمام هذه المحكمة، وأن يحكم عليك بالإدانة، وهكذا يقدمون ما يمكن أن يبدو فنتازيا خاصة أكثر منها واقع حقيقي .وقد أخذ هذا المـــيل فعلا في الظهور في قصصه الأولى، إذ أخذت المضامين تتسع رغم أنــــه لم يكن قد تكون لديه إذ ذاك أى أساس متخيل، يتيح لنا رؤية دينية حادة فـــي هذه القصص. إنها مجرد قصص تجريبية. وقد أضفى إطار المرجعية الواســـع في كتاباته الأخيرة جاذبية غامضة،أحيانًا تعميما يدعو للتساؤل. يبدأ الموضوع في تقديم نفسه:هل ظلت مواقف شخصيات كافكا المحورية بصفة عامة مواقف فانتازية أو شاذة، وهل اكتسبت الروابط التى تربطها بالمفاهيم الفكرية التقليدية، التى رآها كافكا نفسه وآخرون غيره؟

تشـــغل "تأملات" كافكا عشرين صفحة فقط، وكان قد بلغ الثلاثين حين نشرها، وكان في ذلك الوقت، قد سبق له أن نشر في دوريات فصلية اثنتين مـــن "المحادثـــات"، "الطائرات فى بريشيا The Aeroplanes in Brescia" و "ضوضـــاء عظيمة A Great Noise" مع ثلاث مراجعات قصيرة في حدود اثنـــتى عشـــرة صـــفحة تقريبا، حتى هذه قد انتزعها منه الناشران روفولت Rowahlt ومـــاكس برود، الذى روى لنا كيف رسم الطرق؛ لتوصيل أعمال كافكا إلى دائرة أوسع من القراء. كان برود سخيًا في مديحه لكتاب "التأملات" فـــي مجلة المايز Maiz وهى دورية تصدر في ميونيخ، لم يعبر عن إعجابه فقـــط بنوعـــية الكتابة.. بل إنه ابتدأ طريقة التأويل، التى أصبحت تنسب إليه بصفة خاصة حين قام بتحرير أعمال كافكا بعد وفاته:

"فـــى إمكـــانى أن أتخـــيل، أن يعثر شخص بطريق الصدفة على هذا

الكـــتاب، فيجد حياته وقد تغيرت بفضله تغيرا كليًا فى التو واللحظة، صائرا إنســـانا جديدا... فى هذا العصر الذى يتسم بالتنازلات والمهادنات، نجد هنا فعلا من أفعال الكشف، عن أسرار الباطن وأعماقه، وبقوة تردنا إلى العصر الوســـيط... أخلاق جديدة وعاطفة دينية... محبة للإلهى، للمطلق، تنطق فى كـــل ســـطر... هنا يبلغ الاستغراق الصوفى أخيرًا حدود التجربة – ويبقى صـــامتا دون أن يعلن عن ذاته. وعلى السطح يبرز فى هدوء يتسم بالمزاح الواضح، خشوع جديد، فكاهة جديدة، مالينخوليا جديدة."

كانـــت محاولـــة التفسير بالأسلوب التقليدى شيئا مفهوما فى سياق تلك الظـــروف، وإلا فكـــيف كـــان يمكن تقديم معانى كافكا؟ ولكن عبارات مثل "المزاح" "واستبطان العصر الوسيط"، بوضعها جنبا إلى جنب، لابد أن تصيب بعـــض القراء بنوع من الفزع والارتجاف. فهل يوجد أى مبرر للحديث عن الإلهـــى؟ هـــل كان برود يقرأ هذه السمات فعلا فى أعمال صديقه؟ فالقيمة المدهشـــة لكـــتابات كافكا، لا يفيدها شيئًا أن تحولها إلى كلاشيهات. فأعماله التالية تتحدى مثل هذه المحاولة.

ففـــى شـــقة برود كان كافكا يرتب موضوعات "التأملات" ويعدها للنشر حيـــنما التقى بفليس باور Felice Bauer "كنت أقوم فى المساء، بترتيب وضع هـــذه القطـــع تحت تأثير هذه الفتاة الشابة،ونتيجة لهذا فمن الممكن أن أكون قد ارتكبـــت خطأ. ووضعت أشياء بعضها بجانب بعض بطريقة مضحكة، ولكن ربمـــا فى السر تمامًا"[(3)] وفى غضون أسابيع قليلة، كتب لها عدة رسائل، بدأت بيـــنهما علاقة كان من المفروض أن تستمر، ارتبطا فيها مرتين بالخطوبة ثم انفصـــلا، لعدة سنوات. لم يرى كافكا فيها الآنسة باور إلا قليلا (خريف وشتاء ١٩١٢) رغـــم أنه كتب لها كثيرًا من الخطابات، وتسلطت عليه فى أثناء تلك الفـــترة فكـــرة أن الـــزواج، الـــذى يتوق إليه، ويتحدث عنه باعتباره الطريقة الصـــحيحة للإشـــباع الجنســـى فى حياة الرجل، سوف يجعل عمله فى الكتابة مستحيلاً، الشعور بأنه "إذا حدث أبدًا وتوفرت لى السعادة، بجانب الكتابة وكل مـــا يرتبط بها، فهذا بالتحديد هو الوقت الذى أكون فيه غير قادر على الكتابة". ورغـــم هذا، فإن فيضان الكتابة عند كافكا، قد بدأ يتدفق حقيقة منذ لقائه بفليس باور. لقد قابلها لأول مرة فى ١٣ أغسطس ١٩١٢ وفى ليلة ٢٢، ٢٣ سبتمبر

من تلك السنة، كتب فى جلسة واحدة، قصة "الحكم" وهى أطول القصص التى كتـبها حـتى ذلك الحين وأكثرها سحرًا، ورغم قصرها النسبى، فإنها أكثر قصصــه اكتمالاً وأشدها صقلاً، وإن كانت أيضًا هى أول قصة تنتهى بموت الـبطل. إلـى أى مـدى أثـرت شخصية فليس، والى أى مدى بلغ تشجيع الناشـرين إيرنسـت روفولت Rowohlt وكيرت فولف Kurt Wolffاللذين أخـذا فى الضغط عليه ليكتب قصصًا للنشر، فهذا أمر لا يمكن تحديده: كان أصـدقاء كافكـا الثلاثة يعملون بهمة ونشاط فى وقت واحد. الواقع أنه بين سبتمبر ١٩١٢ وأوائل ١٩١٣ كتب حوالى ستمائة صفحة من رواية "أمريكا" بيـنما كتبـت أطول قصص "كافكا" وأكملها "الممسوخ" فى نوفمبر وديسمبر ١٩١٢،وهـذا يمثل قدرًا كبيرًا مقارنة بما كان قد كتبه حتى ذلك الحين، وقد عبر عن دينه لفلبس بإهدائه "الحكم" إليها.

عـلاوة على الإهداء، فالقصة هى قصة فيليس. فالحروف الأولى من اسـم فريدة براند نفيلد Frieda Brandenfeldهى نفسها الحروف الأولى من اسـم فيليس باور. وقد علق كافكا على ذلك بقوله: هى أيضا بمعنى ما نفس الحروف الأولى فى اسم فرولين برستنر Fraulein Burstner فى "المحاكمة" فعنصـر الترجمة الذاتية فى القصة، موجود بدرجة كافية من الوضوح، وإن كانـت ملاحظة كافكا حول اسم الشاب جورج بندمان George Bendmann تضـيف دلـيلاً آخر. ذكر كافكا بأن اسم (بندى Bende هو من نفس النمط الصـوتى الخاص باسمه من حيث الأصوات الساكنة والمتحركة). وكان قد ألمـح إلـى ذلك مرة أخرى فيما بعد، فى اسم جريجور سامزا، الذى يقترب قلـيلاً مـن اسـمه) لكن القصة تتضمن ما هو أكثر من عملية إعادة كتابة لتجربـته الشخصية، فقد سجل فى مفكرته مشاعر "الإنهاك الرهيبة ومشاعر السعادة" التى أحس بها، أثناء كتابة قصة تزيد على ثلاثة آلاف كلمة، فى ليلة واحـدة، وقد فرغ منها فى السادسة صباحًا[4]، فكتب يقول "لقد حملت عبئى علـى ظهرى، أكثر من مرة فى تلك الليلة .وأنا أدرك أن كل شىء يمكن أن يقـال، إن هناك محرقة عظيمة مستعدة، لكى تلتهم حتى أغرب الأفكار التى تختفى فيها وتظهر ثانية". ويقارن بين سرعة تقدمه فى قصته "أمريكا" وبين هذا الفيض المتدفق هنا، فيمضى إلى القول "هذه هى الطريقة الوحيدة للكتابة،

أن تـــتم فـــى تـــتابع مـــثل هـــذا، حيث ينفتح الجسد والروح انفتاحا كاملاً" التضـــمينات مـــأخوذة من مدخل آخر فى المفكرة، حيث يندمج كافكا نفسه: "انفتح تمامًا، دع الإنسان der Mensch يخرج." وهى كما يبدو تنطوى على اعتراف ذاتى. لم يصدر هذا الاعتراف عن وعى حقيقى، كان كافكا يفكر فى فـــرويد، وهـــو يكمل القصة، ومثل الكثير من كتابات كافكا، بحسب تسميته "عرض لحياتى الداخلية التى تشبه الحلم"[5] هذه العبارة الأخيرة فى حاجة إلى تحديـــد. فالقصة ترتبط بالأحلام فى تداعياتها الحرة، فى غرابة منطقها، فى امتـــثالها لأحداث فنتازية، كأن يأمر الأب ابنه بأن يقتل نفسا، وفى ارتباطها غير المباشر بحياة كافكا الواعية، لكنها أيضا واضحة، ومحكمة بدرجة يندر وجودهـــا فى الأحلام، وهى أقل درجة من قصة "طبيب فى الريف" بالنسبة لتشابهها مع الحلم. ليس فى أعمال كافكا شئ سحرى رؤيوى. أو غريب – لا شـــىء يشبه أعمال نيرفال Nerval، مثلا. وربما لا يريد كافكا أن يقول أكثر من أن حياته الداخلية، كانت تمضى فى مسار لا معقول أشبه بالأحلام، لكن رقابـــة عقلـــه الواعى، موجودة بدرجة ظاهرة أيضا، على الأقل فى بعض الأوقات.

"الحكـــم" كقصة يمكن أن تكون مقنعة كاكابوس. فقط حين يعود العقل المنطقى؛ ليعلو على تجربة القراءة، يبدأ الغموض. فالذى يمضى عند النظرة الأولـــى، كشـــىء مفهوم بدرجة كافية، مع وجود تردد منذ البداية، حول هذا الأمـــر – هو مغزى الصديق الغامض فى بطرسبرج، الذى فرغ جورج من الكـــتابة إليه، عند بداية القصة. هذا الصديق الذى يعيش فى شبه عزلة تامة، هو الخيط الذى يربط الأحداث معًا. لأن جورج كان يتشكك فى إبلاغ صديقه خـــبر خطوبته، فذهب إلى حجرة نوم أبيه يطلب النصيحة. لكن تشكك الأب فـــى وجـــود الصـــديق، يدفع القصة إلى الأمام خطوات أبعد، كما أن إدانته لجـــورج قـــد أدت – ليس فقط إلى الاعتراف بوجود هذا الصديق، بل إلى– الادعاء بأنه "كابن يهواه قلبى"، وكان طول الوقت على صلة به. وبناء على إهمـــال جـــورج المزعوم أصدر أبوه الحكم عليه بالموت غرقا، وهو الحكم الذى يقوم جورج، بتوقيعه على نفسه، فى اللحظة الأخيرة.

مـــن الواضـــح أن القصة، لا تتناول عالما له وجود فى الواقع، إلا إذا

افترضنا أن المشاركين فيها من المجانين، وهذا هو التفسير، الذى قدمه كلود إدموند ماجنى Claude Edmonde Magny [6]. ومن ناحية أخرى، ففى حين تـبقى القصة غارقة فى الغموض كلية، فإن بها تسلسلا منطقيا، لا يتوفر أبدًا فـى الأحلام، وهى قصة عميقة متعددة الجوانب، تتصاعد فيها الأحداث نحو الذروة، بطريقة تفترض وجود جهد واعى أكبر كثيرًا من مجرد سرد للحلم، إنهـا تقريـر غـامض، لمحاولة اكتساب المعرفة الذاتية من جانب كافكا، اسـتخدم فيها حلما من أحلام اليقظة:أما عن صلتها بالموضوع خارج نطاق موقفه هذا، فهى مسألة ثانوية، وإن كانت الصلة وثيقة جدًا.

إن عالم الحلم هو الوجه الغالب على جو القصة، كما يتبين لنا من تلك الحادثة التى يقول فيها والد جورج إن لديه وثيقة مؤكدة فى جيبه. وهنا تأتى السخرية النابعة من جو العبث، كما يحدث فى أغلب الأحوال.

فقـال جورج لنفسه "جيوب حتى فى كابوسه الليلى أيضًا" ظنًا منه أنه بهذه الملاحظة، إنما يسخر بوجوده خارج الواقع. لقد فكر بهذه الطريقة لحظة واحدة فقط، لأنه كان ينسى كل شىء طيلة الوقت.

إن امتـثال الحالم للغرائب التى يتصادف وجودها فى حلمه، لا يتضح بشـكل مباشـر فى الصفحات الأولى، حينما يفكر جورج فى الأسباب التى تمـنعه عـن إخـبار صديقه فى روسيا بأمر خطوبته. أما وصف ظروف صـديقه، والذى يشغل الافتتاحية كلها، يمكن أن تنسب لأى قصة من النوع الواقعـى تماما. يتبين القارئ شيئًا فشيئًا أن الأسباب التى يبرر بها جورج، عدم إبلاغ صديقه بأى أخبار هامة - ليست من النوع الذى يفكر فيه أحد من العقـلاء، رغم أن طريقة عرض هذه الأسباب تبدو معقولة. بل الأدهى أنها مـن نوع الأسباب التى قد يستغلها أحد الأشخاص، ليقطع بها الطريق على فكـرة أخـرى، تدور فى ذهنه، أو من نوعية الأسباب الشاردة، التى تؤدى مهمتها بكفاءة، بالنسبة للحلم، فالمرء يخرج بانطباع، أن هناك جدلاً يجرى، ودون أن يتحرى مضمون الأمر بدقة كافية، فإنه يكتفى بالعرض الظاهر فقط (قـد يوجد مثل هذا النوع من التهاون فى أحلام النهار أيضًا) هكذا الأمر مع جـورج، الذى يصل فى تفكيره إلى الحد، الذى يرى معه أن الشىء الملائم

هــو، ألا يخبر صديقه إلا بالأمور التافهة فقط، أما أمر خطوبته فلا يستطيع أن يخبره به.

عند هذه النقطة تبدأ غرابة جورج في الظهور، حين يحكى لنا أنه كان يفضـــل أن يكتب عن توافه الأمور بدلا من "التصريح" بأنه مخطوب لفريدة بــراند نفليد، أو عندما يحكى جورج لخطيبته، بأن صديقه سوف يشعر بأنه "مكــره ومجــروح" إذا دعى لحفلة الزفاف، ثم عاد وحيدًا إلى منزله، وهو يشعر بحاجته الدائمة للشبع والارتواء.

هــذه الأسباب غير المحتملة، التى يبرر بها عدم دعوة صديقه، تقبلتها الخطيــبة رغــم ذلك دون مناقشة، وهى تقول -بطريقة ليست مفهومة على المســتوى الواقعــى والعقلانى، وإن كانت تبدو مفهومة جدًا بمجرد أن نفهم مرامى كافكا العميقة-"إذا كان لك مثل هذا الصديق، يا جورج، فيجب عليك ألا تتزوج أبدًا".

لا نجد مثل هذا التعليق أبدًا فى هذه القصة، التى تظل هكذا أساسًا فى إطـــار الحلم،رغــم وجود الذروة المرسومة بشكل معين، وبالنظر إلى القيمة الظاهرية، فالقصة تستعصى على الفهم، مما دفع أحد المعلقين إلى القول بأن فــيها " اكتشافاً للمغزى العميق للجنون، كبيان غاية فى الأهمية، للحد الأدنى النهائى، لاختزال كل وجهات النظر"[7] وقد قدمت كيت فلورز Kate Flores اقــتراحا أفضـــل، لكنه يبقى مجرد اقتراح، فلا يمكن البرهنة على مثل هذه المسألة الخفية، لكن إذا كان من المقبول أن نقول إن شخصية جورج تطابق شخصــية كافكــا مـــن الخارج "شاب عادى جدًا، دمث الأخلاق، متأنق فى مظهــره وتصرفاته، رقيق، متحفظ مستقل الشخصية، حازم، الابن المفضل لأحــد أثــرياء التجارة". بينما يحمل الصديق شبهًا قويًا بشخصية كافكا من الداخل، وكما وصف نفسه "بأنه شخص متحفظ، عديم الكلام، غير اجتماعى، غــير راض عــن أى شــىء"، إذا قبلـــنا بهذا، فسوف تتضح لنا كثير من الملاحظات الغامضة الأخرى. هذا التفسير سوف يبدو للوهلة الأولى، مناقضًا لمـــا ذكره كافكا فى مفكرته، من أن هذا الصديق هو الحلقة التى تربط الأب بابـــنه، هو أقوى رباط مشترك بينهما، لكن هذه المعضلة قد نقابلها فيما بعد.

فإذا أخذنا بوجهة نظر كيت فلورز، بما فيها الإيحاء، بأن نشاط صديقه كرجل أعمال قد أصابه الركود، فإنها تعنى عمل كافكا فى الكتابة الذى لم يكن يسير علـــى ما يرام حتى وقت كتابة قصة "الحكم" فإن الكثير من الغموض سوف يتلاشى.

مـــناجاة جورج بندمان (الذى كان يناقش فيها نفسه، حول مسألة إخبار صـــديقه بخـــبر خطوبته) هى مناجاة كافكا، هى تجسيد موضوعى لحواره الداخلى . إنها مضاهاة، ومضاهاة ملائمة بدرجة مرموقة. هى نفسه الباطنة، الــنفس الكاتـــبة، هى صديق ظل فى المنفى عدة سنين، حيث يمكنه فقط أن يـــرعى شئون عمله. لكن، ذاته الخارجية وهى جورج يرغب فى الزواج... ولكـــن جـــورج يخشـــى، أن يـــبعده زواجه عن صديقه الخاص، ويضحى بصداقته.[8]

"هذه الفكرة عن النفس الكاتبة" لا يتعارض معها ما يقوله ماكس برود، مـــن أن هذا الصديق فيه كثير من سمات الممثل اليهودى لوى Lowy وكان صديقا لكافكا فى الواقع، وهو الذى أخبره كافكا بخبر خطوبته، ولم يكن روى مجـــرد فنان، قريب جدًا من كافكا ككاتب، بل كان أيضًا يعانى بعض حالات الـــيأس[9] فـــى هـــذا النطاق، فإن ما تقوله الخطيبة إنه إذا كان له مثل هذا الصـــديق فيجب عليه ألا يتزوج يصبح له معنى. وهذا ما تؤدى إليه إجابته، التى تأتى خلاف ذلك، على المستوى العقلى، غير مرتبطة بما قيل قبلها نعم، نحـــن الاثنين ينبغى أن نلام (لكونه هو واحد وهو الشخص نفسه)، ولا أود حـــتى الآن، أن أحصل على خلاف ذلك (فأنا افضل أن أبقى كاتبًا حتى ولو كـــان ذلك يعنى فى النهاية ألا أتزوجك)". فاقتراح الصديق بأن جورج يجب عليه أن يلحق به فى روسيا، يمكن ترجمته الآن إلى فكرة أن كافكا يجب أن يكـــرس نفسه كلية للكتابة. إن تشكك الأب فى وجود هذا الصديق، إنما يعبر عن عدم ثقته فى مواهب كافكا ككاتب.

على أى حال، فإن الإدانة الموجهة إلى جورج، تحدث تحولا جديدًا فى هـــذه العلاقة. وتصبح الكتابة أشد حيوية هنا على الأخص (مع وجود مبالغة بشـــكل متميز فى حادثة البطانية الطائرة، التى أضفت على المشهد كله نوعًا من الحمية والحرارة):

– "هــل غطيتــنى جــيدًا الآن؟ سأله والده، وكأنه لم ير قدميه داخل الغطاء.

– تمامًــا، وأنت تحب أن تتغطى فى السرير فعلاً، قال جورج، وهو يلف الملابس حوله بإحكام.

– هــل تغطيت أنا جيدًا؟ "سأله والده للمرة الثانية، ويبدو أنه كان فى انتظار إجابة متوقعة.

– لا تقلق أبدًا، فأنت فى داخل الغطاء تمامًا.

"لا!"، صـــاح الأب، إجابته تتناقض تقريبا مع سؤاله، ثم دفع البطانية إلـــى الخلــف، قذفها بقوة فانفردت وتعلقت فى الهواء وظلت طائرة لحظة، ووقف منتصبًا على السرير، واستند بإحدى يديه على السقف، "أنت تريد أن تدفنـــنى تمامًا. أعلم هذا، أيها الداعر الفاسق، ولكن أنا لم أدفن بعد، وهيهات أن تدفنـــنى. وحتى إذا كان هذا آخر ما بقى لى من قوة، فإنه يكفينى لصدك، بل هو أكثر مما يلزم لك".

ومـــع إدانة الزواج المنتظر، أخذت الأحداث وجهة جديدة، ورغم بقاء أسلوب الكتابة قويًا وحيًا، فقد دخل عليه نوع جديد من الغموض:

"لأنهـــا رفعت لك تنورتها"، بدأ الأب يردد، "لأنها رفعت تنورتها، هذه المرأة الغبية الكسولة".ولكى يصور هذه النقطة، رفع قميص نومه إلى أعلى، إلـــى الدرجـــة التى تتيح رؤية الندوب المتخلف عن الجرح الذى أصابه فى الحرب" لأنها رفعت تنورتها، هكذا، وهكذا، وهكذا، ذهبت إليها، لكى تحصل علـــى مـــا تريد دون إزعاج، لقد لوثت ذكرى أمك بالعار، وخنت صديقك، ألصـــقت أبـــيك فى السرير؛ حتى لا يقوى على الحركة، لكن أيقدر هو على التحرك أم لا؟"

"لقـــد نهـــض فى حرية تامة دون أن يستند إلى أى شىء، ودفع ساقيه خارج الغطاء، وكان يشع بالبهجة من أعماقه".

كـــون هذا لا يعكس ما كان والد كافكا يود أن يقوله، بل ما كان كافكا "بغير وعى" (وإن كان بوعى فى بعض اللحظات) يود من أبيه أن يقوله. إلا

أن الغريــب فــى هذه القصة، أن إدانة الممارسة الجنسية ليست هى الأهم، وليست هى علاقة أوديب بأبيه. فجورج متهم بأنه "خان" صديقه.(وهى كلمة لا معــنى لها داخل هذا السياق، وإن كانت مفهومة فى إطار عملية الاختيار التى يجريها كافكا بين الزواج وبين الكتابة)

إذ يصيح الأب بعد هذا بوقت قصير، أن الصديق لم يتعرض للخيانة: "فقــد قمت بدورى أنا نيابة عنه فى هذا المكان". إن هذه الملاحظة الغريبة، هــى الــتى تقلــب دور الأب فجأة رأسًا على عقب، إذا قبلنا بفكرة الترجمة الذاتــية. إن كافكا يدرك أن إدانة هذا الزواج، حتى لو كانت آتية من جانب أبيه، الذى كان يكرهه داخل عقله الباطن، فهى إدانة يريد هو أن يقبلها. لأنه يعــتقد أن الــزواج سوف يحرمه من عملية الاستبطان الذاتى القاسية، التى تتــيحها له فرصة الكتابة. سوف يدمر الأوضاع التى يعيش الفزع فى ظلها. ومــن ثم تدمر أمله الوحيد فى الخلاص، (مهما كان هذا الخلاص متناقضًا) فإذا لم يتم إبلاغ هذا الصديق بالخطوبة، أى أنه، إذا قام كافكا بإلغاء الخطوبة وكــرس نفســه للكــتابة، فإنــه سوف يكون قادرًا على شىء أشبه بالوعى اللانهــائى الذى يريده كيركجارد الكامن داخله، حتى لو كان وعيًا لا نهائيًا بالذنب. لأن هذا الوعى سوف يمنحه وضعًا أشبه بالإلهى.

الأب بالطــبع وهــو ممــثل الله على الأرض، سوف يربط نفسه بهذا الجانــب فى شخصية كافكا، الذى يسعى طلبًا لهذا الوعى، وإن كان من باب التناقض، سوف يدينه على ذلك. بهذا يكون هذا الصديق، هو الرابطة الحقيقة بيــن الأب والابن، إلى الدرجة التى يدرك عندها الابن، كافكا، أن إخلاصه للكاتب فى داخله، هو الطريق الوحيد إلى الأب، حتى لو كان الأب والكاتب فى داخله هما شخص واحد. أن يكون والد جورج، هو ممثل الصديق فى هذا المكــان.. إنمــا يعــنى أن اتهامات والد كافكا، هى بدائل مقبولة للاتهامات الذاتية، التى كان كافكا على وشك أن يوجهها لنفسه، المحاكمة اللانهائية التى يتوقع لها أن تستمر .أو الأصح، أنها ليست بدائل، بل هى من نفس المادة، لا تخــتلف عــنها أبدًا، هى معادل "القلق الشديد" الذى كان يعيد خلقه باستمرار داخل نفسه.

كلمـــات الإدانــــة التى تصدر عن أبيه تحمل فى داخلها بعض المعانى أيضًا:

"مـــن أجل ذلك فأنت الآن تعرف ما الذى كان موجودًا فى الخارج، لم تكن حتى الآن تعرف شيئًا إلا عن نفسك! فقد كنت طفلاً بريئا، فعلاً، وكنت أكـــثر مـــن هـــذا رجلاً شيطانيًا! ومن أجل هذا، فلتعرف أننى حكمت عليك بالموت غرقا".

يعرف كافكا الآن أن "قلقه الشديد على مصيره" ليس مجرد أمر يخصه وحده، بل هو نفس الشىء الذى يشير إليه الأب، والذى عليه أن يتقبله، حتى لو كان فيه انقراضه. فهو رجل شيطانى لأنه مذنب بصورة مطلقة، ولكنه لا يســـتطيع بوعيه الذاتى أن يفعل شيئًا إزاء هذا الأمر إلا أن يقلع عن الزواج، ويتخلى عن غرائز المحافظة على البقاء، وأن يقبل الانقراض فى هدوء، كما فعـــل جـــريجور ســـامزا، فى قصة كافكا التالية "الممسوخ" فكافكا هذا مثل جريجور سامزا فى آخر لحظة فى حياته، يفكر بحب حقيقى فى والديه. لكن بموتـــه ينطلق الكاتب، الذى لا يحمل أى عواطف إنسانية (فالصديق لم يتأثر أبـــدًا لوفـــاة أم جورج) أى الذات التى سوف يمكنها، مواصلة تسجيل عملية التحقـــير الذاتـــى بصورة لا نهائية، فالبطل مات لكن الكاتب أى الجزء من نفسه غير القابل للفناء، فإنه حسب اعتقاد كافكا يمكنه الاستمرار فى البقاء.

تكـــرار مثل هذا التفسير، لابد أن يعطى معنى معينًا، فى حين إننا إذا نظـــرنا نظرة عادية، إلى ردود فعل الشخصيات، فإننا لا نجد لها أى معنى. وهـــذا يصـــدق – ليس فقط – على العبارة المفتاح "خيانة الصديق" المتعلقة بمسألة الزواج المقصودة، وهى أعظم الحيل التى استخدمها كافكا فى عملية البوح "revealing". حين يقول الأب إن الصديق "يعرف كل شىء (لأن والده كتـــب ليخـــبره، وإن كانت العبارة تحمل نبرة حادة) يضيف الأب أيضًا "إنه يعرف كل شىء بطريقة أفضل ألف مرة" بل أيضًا:

"عشرة آلاف مرة"، قال جورج هذا ليفحم أبيه، لكن الكلمة اكتسبت فى فمه رنينًا حادًا مميتًا، وهو ما يعنى أن كافكا كان واعيًا (لكنه لن يوضح هذا) إن ذلـــك الصـــديق، هـــو محقق محكمة التفتيش الرهيب، كما تجسده رؤية

كيركجارد، أى كشاف الحقيقة، الذى يمكن للكاتب الموجود فى داخل كافكا أن يكونه، فى هيئة شخص يتفوق فى المعرفة، تفوقًا يسمو على سطحية جورج.

كذلك فإن هجوم الأب على الشهوة الجنسية، يتوافق تمامًا مع كلمات الكاهن فى "المحاكمة" عندما يتهم كيه .K بالسعى كثيرًا للحصول على المساعدة من النساء. وهى فكرة راسخة عند كافكا، تمزقه باستمرار بين الجهاد الروحى، الذى يتمثل له فى الكتابة، وبين الإشباع العاطفى الذى يبحث عنه عند الجنس الآخر.. ولكنه يخافه!.

نجحت التفسيرات، وأعطت قدرًا من الإقناع أكبر كثيرًا، مما تعطيه طريقة القراءة التى تقترحها مدام ماجنى Magny. لكن هذا حسب ما تقوله كيتى فلورز Kate Flores يفترض وجود "شفرة سرية" أراد لها كافكا أن تبقى سرًا من الأسرار .[10] ولابد أن يثور السؤال، عما إذا كنا نجد فى هذه الحالة قيمة لهذه القصة، غير السر الخفى الذى لا يفهمه إلا الخاصة. أما ما كان يهم كافكا فهو أن يدرك، إن صورة الأب الذى كان يلاحقه بالإدانة، والذى تعلم أن يخافه فإنه يمثل بالنسبة له طريقة حياة، بوسعه أن يحترمها: أى إنه لا يريد شيئا إلا أن يدين نفسه إدانة مطلقة، وبمقدوره أن يجد لنفسه سندًا عند هذا الأب، الذى كان ينظر إليه بفزع. لكن القارئ الذى ليس لديه أى معرفة وثيقة بحياة كافكا – لابد أن يصاب بالإحباط، إذا تعمق فى البحث دون الرجوع إلى سيرة حياته. ومن أجل هذا لابد أن نسأل، عما إذا كانت هذه القصة تعنى أكثر من مدهشة، إذ وجد فيها كافكا وسيلة مكنته من مواصلة الكتابة لمدة تزيد على اثنتى عشرة سنة، إذ جعلته يدرك الشرط الوحيد، الذى يستطيع بناءً عليه أن يكتب، ألا وهو القبول بالإدانة، أم إنها كانت تحفة فنية masterpiece من حيث البناء المحكم. هل فعل كافكا شيئًا أكثر من أنه أرضى نفسه، هل هناك شيء يخص القارئ،"القارئ العادى" طبعًا. أى الشخص الذى يقرأ من أجل المتعة والاستنارة وليس من أجل أغراض البحث؟ فكمية المعلومات البيوجرافية اللازمة لتيسير عملية فهم القصة، توحى بأنها قصة غامضة، ذات معنى خفى، لا يعرفه إلا الخاصة، وأن قيمتها بين أعمال كافكا، هى أنها مدخل إلى هذه الأعمال. أما الإنجاز الحقيقى فسوف يأتى فى قصة "الممسوخ" إلا أن قصة "الحكم" تحتوى دلالة

نموذجية، تؤكد أنه ليس فى عالم الواقع إنسان يفعل بحياته ما فعله جورج.. إلا إذا كـان مجنونا. إن تصوير شخصية الرقيب الكامن فى أعماق كل منا والذى يقوم بتوجيه الإدانة هو تصوير واقعى ينبض بالحيوية. وكذلك الذات الـتى تتصاع له من الأعماق دون الظاهر. كان كافكا فى حالة الاضطراب العصـبى، يسـتطيع أن يـرى بوضوح حاد، ما كان يود الآخرون خطأ أن يـنكروه عـن أنفسهم. وبقبوله هذه الحقيقة النفسية، بصورة مؤكدة - أمكنه التأثير فى العالم المحيط به، تأثيرًا لا يزال محسوسًا.

الفصل الرابع

أمريكا

الفصل الرابع

أمريكا

هــي إحدى روايات كافكا الأولى، التى خطط لها فى طفولته. وتدور حول مشاجرة بين أخوين، يذهب أحدهما إلى أمريكا، ويبقى الآخر سجيناً فى أوروبـا.[1] ربما جاءت هذه الرواية كنبوءة بالانقسام، الذى يلازم شخصيته، وتطورهـا فى المستقبل، إذ يظل يتأرجح بغير يقين بين الاعتقاد فى البراءة، وبيــن الإيمان بالذنب، فيبدو على السطح شخصية واثقة هادئة، وتحت عتبة الشـعور، شخصية غارقة فى اليأس، كارل روزمان فى "أمريكا" وجوزيف كـيه فـى "المحاكمـة". وقـد سجل فى مفكرته فى سنة ١٩١١ م ملاحظة لإديسـون تـتعلق بقـوى الطاقة المتجددة، التى اكتشفها مهاجر تشيكى إلى الولايـات المـتحدة: ولعله كان يرى أن أمريكا، قد أصبحت أرض الميعاد بالنسبة لأبناء وطنه، أى رمزاً للتحرر والانطلاق، من أوضاع حياته العادية.

ولـو أن هذا الرمز قد خامر عقله، فإنه لم يعط أملاً دائما، إذ رأى فى سنة ١٩١٥ نهاية متشائمة للرواية:

"إن روزمـان وكيه، البرئ والمذنب، كلاهما يتساويان فى النهاية، إذ يقتلان عقابًا لهما، البرىء بطريقة أخف، أزيح جانبًا بدلاً من تحطيمه"[2]

يـتحدث ماكس برود، وهذا حقيقى، عن وجود نية لوضع نهاية سعيدة لهـذا الفصل الأخير الناقص."كان كافكا يشير بطريقة غامضة إلى أن بطله الشاب، سوف يجد فى هذا المسرح (غير المحدود تقريبا، والذى منحه أخيراً مكانا فى الحياة) وظيفة، وحرية، و إقامة أساسية. بل إنه سوف يعيد اكتشاف وطـنه، ووالديـه بلمسة من سحر الفردوس". كان كافكا يشير دائمًا إلى هذا الكتاب إما بعنوان الفصل الأول "العطشجى" أو بعنوان (مفقود بلا أثر)، الذى يوحـى بمـا تكون عليه نهاية الفصل الأخير فى الواقع، كما هو بين أيدينا، اخـتفاء الـبطل مـن جميع الأماكن التى عرفها من قبل.(ربما يتعرف على والديـه فعلاً فى فردوس الطفولة المفقود، الذى يمكنه الوصول إليه فقط، إذا قطـع كـل أثـر يربطه بالاهتمامات الجسدية الفانية. قد يكون المقصود هو

التهكم من هذه الذبذبة فى الرأى).

ورغم هذا، فقد استأنف محاولة الوصول إلى الحرية فى رواية "القلعة" الــتى بدأ فى كتاباتها، بعد أن تخلى عن "أمريكا" بوقت طويل، هناك بالتأكيد تناقض أساسى، بين السعى النشيط الذى قام به كارل وكيه، من أجل المعرفة فى بلد جديد، وبين الدفاع السلبى الذى قدمه جوزيف أمام المحكمة.

فــى ٨ مــارس ١٩١٣ كان قد فرغ تماماً من كتابة "أمريكا" ما عدا الفصل الأخير، وذلك بناء على ما قاله لفليس باور[3] وكان واضحًا فى انتقاده الحــاد لما فعله من قبل، لكن الطريقة التى استعملها فى التعبير عن نقده، لا توحى بمجرد نكران ذاتى للاضطراب العصبى، الذى يكمن خلف تعليقاته فى بعض الأحيان. وحين كان يقرأ لصديقه فى براغ قال له :

هكــذا تصــادف أن وجدت مسودات روايتى ملقاة أمامى (بالصدفة أو بغــيرها، تداعــت تلــك الكتب التى لم استخدمها منذ وقت طويل إلى مقدمة اهتماماتى، فأخذت هذه الكتب، وقرأت فى البداية بهدوء الواثق، وكأننى أحفظ عــن ظهــر قلــب، الأجزاء الجيدة والأجزاء شبه الجيدة، كما أعرف مواقع الأجزاء الرديئة، ولكن أخذتنى الدهشة شيئًا فشيئًا، حتى وصلت إلى اقتناع لا يرد، بأن الفصل الأول فقط هو الذى ينبع من حقيقة داخلية، باستثناء فقرة أو فقرتيــن، تبدو أنها مكتوبة تذكارا لعاطفة قوية، لم يعدلها وجود إطلاقًا، ومن ثم وجب حذفها. أى من بين حوالى ٤٠٠ صفحة فى كتاب المسودات الكبير، يــبقى ٥٦ صفحة فقط فإذا أضيفت إلى ٣٥٠ عدد ٢٠٠ صفحة تقريبًا كتبت فى الشتاء والصيف السابقين، فأكون قد كتبت ٥٥٠ صفحة لا فائدة منها لهذه القصة."[4]

ومصداقًا لهذا الرأى أرسل كافكا الفصل الأول للنشر،لكنه أبلغ الناشر كــورت فولــف Kurt Wolff أن ال ٥٠٠ صــفحة التالية تمثل "فشلاً تاماً" واقــترح ألا يضاف إلى هذا الفصل شىء آخر. وصرح بأن الفصل فى حد ذاتــه غير كامل، "إنه قصاصة واحدة وسوف يبقى واحدة، إلى أن يأتى هذا المستقبل الذى يمنح هذا الفصل الاكتمال، الذى يمكن أن يحتاجه"[5]، باستثناء الفصــل الأخير، الذى أضيف سنة ١٩١٤، فقد ظل كافكا محافظاً على كلمته

فلم يضف أى شيء للرواية، مع أنه أودع المخطوطات، وكل أعماله الأخرى فى حوزة برود.

هـذه الإدانـــة الشـــاملة الـــنزيهة للرواية، لابد أن تخطر على الذهن خصوصـًـــا، ونحـــن نقـــرأ الدراسات التى تضع كل أعمال كافكا، على قدم المســـاواة. وعليـــنا ألا نـــثق دائمـًــا فى أحكام كافكا. فقد سمح بنشر بعض القصص، التى لم تكن من أفضل أعماله، أما الأعمال التى تراجع عن نشرها أو ضـــمها إلـــى مجموعات بعد الطبعة الأولى، فكانت أعمالاً ضئيلة القيمة. والنظر إلى رواية "أمريكا" على اعتبار أنها نشرت بموافقة كاملة منه – فيه مجافـــاة للإنصـــاف، وإن كـــان من المفيد قراءتها؛ بقصد الوصول إلى فهم أفضل، لما كان يقبله وما كان يرفضه.

لقد ظهرت "العطشجى" فى مايو ١٩١٣، كجزء من مجلة جديدة Der jüngste Tag،وحظيـــت بعـــدة مراجعات مليئة بالحماس. إنها قصة مباشرة، حكاية بسيطة عن كارل روزمان، وهو مهاجر من همبورج، كيف تجول بين أســـطح الســـفينة بعـــد وصولها إلى نيويورك، وتقابل مع عطشجى عملاق، ودافع عنه أمام محكمة مشكلة من قائد السفينة وضباطه ضد أحد البحارة، ثم تعرف عليه عم له ثرى وأخذه ليعيش فى بيته، وتأتى الأصالة هنا فى طريقة الســـرد، كما فى قصة "الحكم" حيث يتسلل فى سهولة ويسر، من عالم الواقع إلى عالم آخر، يقع على خط الزوال بين الحلم والواقع. وتحدث الصدمة فقط حيـــن يظهر تمثال الحرية (بل الإلهة) عند مدخل الميناء، تحمل سيفها الذى يلمع فى وهج الشمس المفاجئ، وغرابة وجود السيف مكان الشعلة، ودلالاته المحـــتملة، تخـــتفى تماما فى طوايا طريقة السرد المحايد للقصة. هذه فعلاً طريقة الحالم، والقارئ الذى يؤجل شكوكه، يدخل فيها بكامل رغبته. وإدراك كارل المفاجئ، بأنه نسى مظلته أسفل السفينة هى حيلة أخرى من حيل الحلم التى تعزلـــه عن رفاقه، وحين يضل طريقه، فإنه يصطدم بالعطشجى، الذى دعـــاه للجلوس على سريره، لقد تخلى عن جميع الأفكار، الخاصة بالسلوك الطبيعى للإنسان، فلم يعد كارل، أو القارئ يفكر بعد الآن فى المظلة، أو فى الأمـــتعة الـــتى تركها فوق السفينة، أو عن قصده فى الوصول إلى الشاطئ، ودور كـــارل البطولى فى مشهد المحاكمة، الذى يتم تدميره نتيجة الإحساس

بعدم الواقعية، هذا كله مما يتمشى مع حالة الحلم غير المجهضة.

حـتى الجمـل الافتتاحية فى القصة، لا تتفق مع حقائق الواقع. فحين يقـص عليـنا كيف أن كارل روزمان، أرسله أبواه الفقيران إلى أمريكا فى السادسـة عشرة من عمره، لأنه وقع ضحية غواية من خادمة، وأنجبت منه طفلاً، نجد محاولة توحى بالتعاطف مع الوالدين.. تعاطفا لا تقدم القصة شيئا لتبريره. فأبواه لم يكونا فقيرين من الناحية المالية، فوالده رجل أعمال ميسور الحـال، أمـا من الناحية الأخلاقية، فقد تصرفا بأسلوب فاضح إذ رفضا أن يدفعـا أى تعويض للخادمة، ولإنقاذ أنفسهما من المتاعب، أرسلا كارل إلى نيويورك ليكسب عيشه بقدر ما يستطيع، رغم أن تعليمه لم يكتمل، وأرسلاه بـلا رفـيق أو متاع سوى حقيبة ملابسه، وهو لا يعرف أحداً ليهتم به عند وصوله. فكل ما يحكى عنهما، ليس فيه شيء يثبت استحقاقهما للتعاطف. لقد قطعـا صـلة الرحم بابنهما وكأنه عضو ميت، مع أنه كان ضحية لإصرار امـرأة على أن تنجب منه طفلاً .من ناحية أخرى فإن القصة لا توضح هذه الـنقطة. فالوقائع تتكشف شيئا فشيئا مجزءة، ولا يتسنى للقارئ ملاحظة أن "فقير" ليست هى الصفة الملائمة لهما، إلا بخروجه من حالة الحلم.

هـناك شيء من المنطق فى كل هذا، لكنه منطق الحلم، منطق أحلام اليقظة، التى تتعطل فيه مبادئ الأخلاق والتساؤلات عن آداء دورها، فتتقبل التقلـبات السـريعة كما تأتى. عند كل نقطة هناك حافز. فكارل يرى صديقا يحمـل عصـا فيتذكر مظلته، التى تدفعه إلى النزول إلى أسفل، وتقوده إلى العطشجى؛ غير أن ضوابط الحياة العادية غائبة تماما فهو لا يتذكر الصديق، أو الأمتعة التى تركها معه، حتى فى النهاية حين يترك السفينة، مع أنها تعود إلـيه ثانية، دون أن يكون قد فكر فيها حتى هذه اللحظة. وفيما هو على هذه الحالـة النفسية المعتدلة، غير المشغولة بالتفكير، يحمل كارل الهراوات نيابة عـن العطشجى، وهى الحادثة التى تصير محور هذا الفصل.. أى المحاكمة أمـام القـائد. وهـنا يتصرف كارل بقليل من السذاجة، فلا يلقى مزيدا من الأسئلة، ولكنه يحتضن القضية بإخلاص كامل. لابد من الاعتراف بأن كارل كـان ساذجا، بحيث يسهل خداعه بدرجة غير عادية، لدرجة أنه يمضى فى حملـته إلى أبعاد، لا يمكن أن تطلب إلا إشباعا لرغبة جامحة. فبعد قليل من

تحلـيل كــلام العطشجى، فإن شكوته الوحيدة التى تبلغ حد الاتهام، هى أن رئيسه رومانياً ويحمل شعوراً معادياً للألمان. لكن هذا يكفى لدفع كارل، إلى أن يهرع بحماس للدفاع ، فيمشى معه حتى حجرة القيادة، وهناك يلقى خطبة دفاعا عنه أمام القائد، وفى وجود الصراف، وعديد من الضباط الذين أصابهم بعــض الدهشـــة. إن توحد كارل مع العطشجى يدفعه – ليس فقط كالأسد – للدفــاع عن رجل يظن أنه برئ، بل أيضًا ليشبع رغبة واضحة فى الانتقام، تجعلــه يتمنى لو أمسك بهذا الرومانى، فى وضع يمكن للعطشجى أن "يهشم جمجمــته الكــريهة بقبضــتيه". إنه تركيبة من المصداقية، وتضخيم الذات، والضــغينة، هــذا كله باسم البطولة الغيرية الخالية من الأنانية، وهى مسألة ملائمة تماماً لنوع الحلم، الذى تنطلق فيه الأنا تمامًا على سجيتها.

ويتضـــح لنا بعد برهة قصيرة أن دفاع كارل، الجاهز عن العطشجى كـــان فى جزء منه استلهاماً لفكرة الشعور بالرضا الذاتى، (تهنئة الذات). إنه لا يحـــتاج كثـــيراً للقتال من أجل العدالة، بقدر حاجته إلى قضية يحارب من أجلها:

"لو أن والديه استطاعا رؤيته الآن فقط، فى بلد أجنبى، وهو يدافع عن هـــذه القضية العظيمة، أمام أشخاص من ذوى الرتب الرفيعة، حتى لو أنه لم يصـــل بعد إلى النصر، فإنه يقوم بإعداد نفسه كلية، من أجل الفوز النهائى، هل كانوا سيعيدون النظر فى فكرتهم عنه؟ هل سيجلسانه بينهما ويغدقان عليه كلمات المديح؟ هل سيتطلعان إلى عينيه المكرستين مرة واحدة...واحدة فقط؟ تساؤلات غير محددة، ولحظة غير مناسبة جداً لطرحها؟

مـــن هذا يتضح أن كلمة "فقير" التى أطلقت على والديه لم تكن غريبة فى نظره، رغم معاملتهم القاسية، إنه لا يطلب شيئاً غير تبرئة نفسه أمامهم. فالظلم الشديد يحدث دون أن يلحظه أحد، فلو استطاع أن يؤثر فيهما بحماسه الشديد، بصرف النظر عن نوع القضية. وهكذا فإن العطشجى – هذا الرجل العملاق، الذى يشبه والد كافكا – يحل محل والد كارل. ففى دفاع كارل عنه بهــذه القــوة، وحــتى مع الجهل الشديد بالقضية، فإنه يحتفظ فى عقله بنقاء وبراءة والديه، التى لم يشك فيها أبداً، نائياً بنفسه عن معرفة معاملتهما البشعة لـــه. وحــتى العطشجى نفسه وهو شخصية مزدوجة مبهمة، فليس هو فقط

الطـــرف الـــبرئ الذى يجب الدفاع عنه، لكنه أيضًا، يتحول ضد كارل عند نقطة معينة، أثناء المحاكمة كما يمكن لأى والد أن يفعل :

"أنـــت على حق، على حق، وأنا لم أشك أبداً فى هذا." كم كان يتمنى، خوفـــا من الضربات، أن يقبض بقوة على يديه الضاربتين، وأن يدفعه بمزيد مـــن الســـرور فـــى ركـــن من أركان المكان وأن يهمس له ببعض كلمات الترضـــية، التى لا يحتاج إليها أحد غيره. لكن العطشجى كان لا يزال يقف إلى جواره غاضبا."

هـــذه بالتأكـــيد هى مشاعر كافكا كطفل، والفكرة مثيرة للمشاعر. لكن نقطة الضعف فى علاقة كارل بالعدالة تبدأ فى الظهور، بمجرد أن يأتى عمه جاكوب ليأخذه لكى يعيش تحت رعايته. العم جاكوب الثرى هو بديل للأب، أفضـــل من العطشجى - كارل لا يدرك هذا - وفى غضون لحظة قصيرة، نســـى حنقه وسمح للرومانى ونقوده الكريهة أن تلوح له بالوداع." كان الأمر حقـــيقة، وكأنهم لم يتركوا عطشجياً خلفهم." وهى ملحوظة ساخرة من كافكا، ورغـــم أن كـــارل يشـــك فى إمكانية، أن يحل عمه محله، فإنه لا يفكر فى العطشـــجى مرة أخرى بطول الرواية، رغم فيضان دموعه الذى تتدفق محله عند تركه السفينة. واقعة العطشجى كانت ذريعة سهلة، ليؤكد لنفسه من جديد عظمة والديه، وتبدو النهاية السعيدة لكى تؤكد ذلك مؤقتاً.

بعـــد ســـنوات لاحـــظ كافكـــا، وهو يقرأ رواية "دافيد كوبرفيلد"، أن "العطشجى" والقصة التى كان ينوى أن يكتبها بعد ذلك، كانت تقليدا لديكنز [6] وذكـــر وقـــائع عديـــدة مشتركة بين الروايتين، فبطلاهما متشابهان بدرجة واضـــحة، فكل منهما صبى صغير، ألقت به الحياة فى خضم عالم لا يرحم. ونرى أيضًا، أن لقاء كارل مع العطشجى يتشابه بلقاء بيب Pip مع ماجويش فـــى بداية رواية "الآمال العظيمة Great Expectations" لكن إعجاب كافكا بــــ"غزارة ديكنز واطمئنانه، وإسرافه الشديد"، كان يتضمن شيئًا من النقد، فإسرافه إلى درجة تؤدى إلى كل لا معنى له أو غير معقول. وهو خطأ يعتقد كافكـــا أنه قد تجنبه. "بفضل ضعفى وتعليمى لأننى جئت بعده بوقت طويل"، لكن برغم تواضع كافكا هنا، فإننا لا نستطيع أن نطمئن بأن حكمه على هاتين

الروايتيــن كان حكما سديدًا. فكارل يلتقى أثناء تقدمه فى سيرته بتشكيلة من الناس، يميل معظمهم إلى استغلاله، كما يفعل ديفيد تماماً. لكنها رحلة إلى اللا مكــان، لا نــرى لهــا نهايــة. بينما ينتقل ديفيد من يارموث، أو دوفر، أو كانــتربرى إلى لندن، ثم يكر راجعًا إليها وكأنه يعود إلى المركز. أما كارل فإنــه يــتحرك إلى الأمام. ويجد دافيد ملائكة طيبين مقابل الأشرار. فبتسى تــرود وود، مقــابل مردستون، وبيجوتى نظيرًا ليورياهيب؛ أما كارل فيجد الطــباخة فــى فــندق رمسيس التى تتحدث من أجله وتتخلى عنه فى وقت الأزمــة. يحــرك ديكــنز شخصياته واحدة بعد أخرى؛ ليحافظ على حماس القــارئ متأججا؛ لمتابعة تسلسل الأحداث الذى تنتج عنه هذه الغزارة، التى يتحدث عنها كافكا، ويكون أثرها محيرًا. مع ذلك، فإن ديكنز ينسج أشخاصه فــى حبكة مترامية الأطراف، حيث يعودون للظهور من أجل تطويرها. أما شخصيات كافكا، فإنهم ليسوا فقط، أقل عددا، أو أقل غرابة، أو أقل بقاء فى الذاكرة من ماكوير وكريكل، بل إنهم يظهرون لكى يتم نسيانهم ثانية. ونحن نبحــث دون جدوى فى رواية"أمريكا" عن أى فكرة منيرة، أو توازن للقوى، أو أى محاولة، عامدة لرسم شكل للرواية،أو أى شىء يمكن أن يضاهى مثلاً، الــتأملات فــى الحب والزواج التى يثيرها ديفيد، أو ستير فورث. ولا نجد ســوى تسلســل بســيط يخلو من الإبداع، لعدد من الشخصيات رثة الثياب متوعكة الصحة.

واتخــاذ قــرار بنشــر الفصل الأول فقط، كان بالتأكيد موقفًا صائبًا. فالتصــوير الســاخر لطموحات الحلم، إلى جانب اللعب على علاقة الأبوة، يمكن أن يواصل بقاءه لفترة قصيرة. لكن الرواية كانت تتطلب قدراً أكبر من القصــد الواعــى، فالحلم الذى يستمر بلا هدف لعدة مئات من الصفحات هو نــوع مــن الكــابوس. فلم يتوفر لدى كافكا شىء، سوى ترديد نفس التيمة الخاصة ببراءة كارل المؤكدة (هذا إذا جاز للأنا المتضخمة - إلى هذا الحد- أن تسمى بمصطلحات الحياة الواعية، بريئة) مقترنة بجنون الاضطهاد القوى الذى يعانيه. وكارل مقتنع، حتى أثناء رحلته فى البحر، أن يكون على حذر. فقــد حــاول شخص سلوفاكى، أن يسرق حقيبته أثناء الليل، باستعمال عصا طويلــة، فظــل ســاهراً لساعات طويلة من أجل حراستها. وحين جلس مع

العطشجى فى حجرة القيادة، بدأ يساوره الخوف من أن تكون (السفينة فى كل ممراتها مملوءة بالأعداء". الذين يتآمرون عليه.

فالكثير من شخصيته يظهر بالقدر الذى يريده كافكا. ومن المدهش، مع ذلك، أن يجد نفسه فى مواقف متكررة، تؤكد شعوره بالاضطهاد، وكأن الحلم أو المؤلـف، كانا عازمين على إظهار شكوكه السيئة. فبعد إقامة قصيرة مع عمه فى نيويورك، يتسلم كارل خطاباً (أثناء الليل، بصورة مثيرة جداً) يخبره أنه ذهب إلى منزل والد إحدى الفتيات، ونتيجة لهذا، فإن عمه - وهو صورة مـن شخصية أبيه المنفرة تتكشف فجأة بكراهيتها للجنس. غير مستعد لتقديم أى مسـاعدة له طول حياته. بعد اكتشافه لهذا الجحود الوحشى، رغم أنه لا يراه كذلك، يسقط كارل بين اثنين من الأفاقين، روبنسون وديلامارس، الذين لا يـردان إحسانه إلا بالجحود. وقارئ روايات العصر الفيكتورى العاطفية، سوف يستطيب قرار فصله من وظيفته، كعامل مصعد فى فندق أوكسدنتال. لقـد حل محل عامل مصعد آخر مراراً وتكراراً، فى ظروف العمل الملحة، فقـد تصـادف أن تـرك عمله لمدة دقيقتين، لأداء معروف بدافع الرحمة، فاكتشفه رئيس الحرس، وتخلت عنه الطباخة، التى أغرقها بالبراهين الزائفة حـول حـرمانه، ففصـلوه بفضيحة، وتنكرت له أمام رجل البوليس، نفس الصديقة التى تأثر بقصتها، فترك مكانه خاليًا بجوار المصعد لكى يساعدها: ومـن ثم رفض رجل البوليس أن يصدق كلمة واحدة مما يقوله كارل.. لكنه يضـعف حيـن يخرج أحد الصعاليك بطاقة زيارة، يثبت أنه رجل محترم. وتسـتمر هذه الوقائع حتى الفقرة قبل الأخيرة فى هذا الفصل، ويبدو أنها قد خططـت، لتأكـيد ذلك الإحساس الذى يحس به كارل فعلاً، إن العالم يضج بأنـاس كثيرين ممن يناصبونه العداء. فعبارة "أنا برئ" التى يضمنها أقواله دائمًا لم تعد تعطى تأثيراً فعالاً.

لكـنها أبـداً ليسـت أكـثر من تضمين. فكارل لا يحتج على طريقة المعاملـة، فهـو يواظـب دائمًا على عمله، طيع، يتشوق إلى الانتقال لعمله التالى، وهذا واضح فى هذه الصورة الكاريكاتورية الدقيقة:

"تعلم كارل سريعًا أن يؤدى الانحناءات العميقة السريعة، ويتلقى عليها

البقشيش، الذى يختفى فى جيبه فى لمح البصر، ولا يستطيع أحد أن يحكم من نظـراته إن كانـت النقود قليلة أم كثيرة، كذلك اعتاد أن يفتح باب المصعد للسـيدات بلمسـة خفـيفة، تنم عن المروءة والشهامة، ثم يستدير ببطء من خلفهـن؛ لأنهـن كـن يتباطأن فى الدخول إلى المصعد خوفًا على ملابسهن وقبعاتهن، وما عليهن من الحلى وأدوات الزينة، عند الصعود وعند النزول، يقـف.. ملتصـقًا بالباب وظهره للركاب، دون أن يلفت الانتباه، وهو ممسك بمقبض الباب ليفتحه وفجأة فى لحظة الوصول.. دون أن يزعج أحداً فيدفعه جانبًا. وكلما ربت على كتفه أحد ليسأله عن معلومة أو خبر، فإذا به يستدير سريعًا للإجابة بصوت مرتفع، وكأنه كان ينتظر هذا السؤال."

لقد لاحظ كافكا أخيرًا، ميله إلى المبالغة والتهويل فى أداء دوره، وفى الملاطفة إلى حد التهريج والابتذال. إن يقظة شارل شابلن ونباهته، لا تدعو للسـخرية بـأى شكل. أما كارل فهو لا يعى أبداً هذه الشخصية الدؤبة، التى ينحتها حتى إنه وهو بمفرده، كان يشد حبلاً ليزيد من سرعة المصعد، "شدات قوية منتظمة الإيقاع كأنه بحار". لا يوجد عنده تمحور للذات، ولا فى الرواية أيضاً، وليس لديه موقع ينظر منه إلى نفسه، لا شىء من ابتسامة الفرح التى كـان يطلقهـا شابلن، عندما يفكر فى تقدير ركابه لهذا الخضوع. وإن كان غـياب الذاتية، قد يشبه البراءة (ليس بالتأكيد كذلك). فإن هذا لا يتيح فرصة للتهكم اللاذع الأصيل.

فالاهتمام فى هذه الفقرة، التى استشهدنا بها.. يتركز كلية حول كارل، الـذى لا يمـثل شخصية قوية، بدرجة تسمح بالتهكم والسخرية، وليس حول الركاب الذين يظن أنه يرضيهم. والتكرار الكثير لهذه المشاهد، يضع علامة اسـتفهام أمـام هـذا الكتاب. لقد ترسخ انصياع كارل وخضوعه فى بضعة صفحات قليلة، أما تكدس المواقف، التى لا وظيفة لها سوى تدعيم الانطباع، بأن جنون الاضطهاد عنده، له ما يبرره، هو مجرد تكرار.

غيـبة الاتجاه هذه هى جزء من العقوبة، التى دفعها كافكا، حين حان وقـت كتابة رواية، بسبب استسلامه لمنطق الحلم، أو جو أحلام اليقظة. وقد ظن البعض أنه يمكن، مثلاً، العثور على نمط التطور، الذى أخذه تقدم كارل

من الشذوذ الجنسى والنرجسية، إلى علاقة حقيقية طبيعية مع الجنس الآخر، لكن حتى لوكان كافكا ينوى ذلك، فإنه لم يفعل شيئا للتدليل عليه. والمؤكد أن كارل لم يجد متعة فى أول تجاربه مع النساء، وانتهت تجربته الثانية إلى نوع مـــن المصارعة اليابانية، فالعطشجى وعامل المصعد، يمثلان غواية الشذوذ الجنسى بالنسبة له، ولكن هذه نقطة لم يستكشفها كافكا أيضاً. لقد حظى بقدر كبير من الحنان من جانب الطباخة ومن تريز، أكثر من أى إنسان عرفه من قـــبل. وفـــى الفصل الأخير التقى بفانى، التى تصادف أن عرفها عاطفيًا فى مرحلة ما، من الصفحات التى لم تكتب. لكن إذا كان هذا تطوراً، فإنه مجرد سكتش نحيل، لا يفيد فى أى شىء، لأنه لا يكاد يقابل فانى، حتى يهجرها فى نفس اللحظة تقريبا، وأخيرا نراه فى صحبة عامل آخر من عمال المصاعد، هو جياكومو. الميل لكلا الجنسين لم تتطرق إليه المناقشة أبدا، ولو أن كافكا أراد أن يعرض هذا التطور، فإنه لم يترك سوى مؤشرات قليلة.

الإنسان يبحث عن إحساس بالمعنى. هل غرابة اسم برونيلدا Brunelda قصـــد به أن يحمل أصداء لموسيقا فاجنر؟ إنها سيدة بدينة، وتستلقى على ظهــرها طـــول الوقت، ولا يمكن أن تمضى المقارنة إلى أبعد من هذا. ما مغـــزى ارتـــباط كارل المتكرر باثنين من الرجال، بولندر رجرين أولا، ثم روبنسون وديلامارشيه؟

توجـــد علاقـــة حميمة بين الأزواج هنا، والأزواج فى روايات كافكا الأخـــرى[*]: فرانـــز وويلهيلم فى "المحاكمة"، أرثر وجرميا فى "القلعة" ربما يعنينا أن كارل، لم يعد مع الصعاليك فى الفصل الأخير، كذلك يفعل جوزيف حين يقطع الصلة بينه وبين مساعديه فى المراحل الأخيرة من رواية "القلعة"، وكمـــا يفقد جوزيف كيه، الاتصال بحارسيه فى السجن. لكن كل التخمينات تعجز عن الوصول إلى شىء، بسبب الانطباع الطاغى، بأن كافكا لا يعطينا مفاتـــيح لأعماله، وإذا أعطى أيًا منها، فهى مفاتيح غامضة كالتى رأيناها فى قصة "الحكم" لا يفهمها إلا فئة خاصة.

الفصـــل الأخير يختلف فى كل النواحى (وتحديدًا فإن الفصل كما هو

(*) هناك العديد من مثل هذه الأزواج فى كتب لويس كارول، وزوج واحد فى هاملت.

مطـــبوع، ليس فصلاً أخيرًا كما يتضح من المخطوطة، فإنه يربط الفصل ما قـــبل الأخير ببداية، يمكن أن تكون هى الفصل الأخير فعلاً) كما أن كافكا لم يضــــع له عنوان "مسرح الطبيعة فى اوكلاهوما" فهذا العنوان وضعه ماكس بـــرود: فالمخطوطة لا تعطى عنوانا لهذا الفصل، والمفترض أنه وضع طبقًا لمـــا ورد فى مفكرته، فى أواخر عام ١٩١٤[7]، من أن "مسرح الطبيعة" هو تعبير لا وجود له فى النص. مع ذلك،

فمـــن الواضح أن بداية جديدة قد بدأت، وقد تنتهى نهاية سعيدة، بقبول كارل فى هذا المسرح، أو قد تؤدى إلى اختفائه نهائيًا من المجتمع البشرى.

والحقيقة أنه لا يوجد أى ارتباط بين هذا، وما حدث من قبل، باستثناء كـــارل نفســـه، والإشــــارة العابرة إلى جياكيمو، الذى لعب دورًا قصيرًا فى الفصـــول الأولى. وباستثناء هذا، فإن الفجوة بين هذه الفصول، وبين الفصل الأخـــير، تمـــثل قطيعة تامة. أضف إلى ذلك تغير الحالة النفسية كلية دون تفسير. فحتى وصوله هذه المرحلة، فإن كارل، لم يلق سوى العداوة والظلم. وتأتى دعوته للالتحاق بمسرح اوكلاهوما فجأة؛ لتفتح عالماً ليس فيه عداء أو ظلم. فمسرح اوكلاهوما يقبل كل فرد، أيًا كانت خلفيته أو مؤهلاته، ولا يهتم حـــتى بالإجابات الصادقة التى تقدم لوكالة المستخدمين، وكان من نتيجة هذا الســـماح لكارل بالعمل كمساعد فنى، تحت اسم العائلة "Negro" وغابت بعيداً أمريكا الأخرى التى عرفها فى تجاربه الأولى.

وهـــذه كخاتمة توحى بأن كارل قد نجح إلى حد ما، على الأصح طبقًا لمـــا يعـــتقد ماكس برود أنه النهاية المقصودة. وإذا أراد أحد من الناس أن يأولهـــا تـــأويلا دينـــيا – مع أن المبرر الوحيد لهذا التأويل، تناوب الملائكة والشياطين، خارج كشك التوظيف بطريقة فجة، وكذلك اللعنة التى ينطق بها الإعلان– بحيث يمكن القول أن كارل قد نال الخلاص، أو أن عملية قبوله فى المســـرح هى بمثابة تحول دينى، وهذا ما قاله أحد المفسرين.[8] "كل ما كان قد فعله فى الماضى قد سقط الآن فى بحر النسيان، ولن يلومه عليه أحد بعد الآن"، ورغم أن كارل لم يفعل شيئًا يستوجب اللوم أو التوبيخ، إلا أن شعوره بالارتـــياح كما كتب كافكا، هو أمر يمكن تفهمه، ليس مسألة غفران أو فهم

مقترن بالعطف، فكارل لا زال مستعدًا لأن يفعل ما يرضى الآخرين كعادته، فهـو يخضـع طائعًـا وراضـيًا للسلطة، وإن كانت تساوره بعض الشكوك السريعة، حول الكيفية التى يمكن بها للمسرح أن يضمن وظائف لكل المهن، لكن شكوكه لا تستمر طويلاً. ثم يظهر كافكا انفصاله الساخر عن كارلٍ من خـلال الطـريقة التى يتيح لمسئول التعينات أن يستجوب كارل، محملقًا فيه بعينـيه، عند توجيه السؤال، مصغيًا للإجابات، ورأسه موضوعة بوقار فوق صـدره. هـذه الصور الكاريكاتورية، هى طبق الأصل كافكا. الخاتمة كلها مـبهمة ومتناقضـة. لـيس فقط فى سخافة عملية القبول، بل أيضًا فى اسم "اوكلاهوما" ذاته ربما كان هذا الاسم فى ذهن كافكا مرادفا "للبلاد السيئة bad lands" – كمـا ظن ايتر سبروت Uythersprot فلعلها كانت ترمز لأرض الميعاد، حيث كان الآلاف من المستوطنين، يتدفقون على هذه الولاية الحديثة التكويـن، مـن قبل أن تكتب الرواية بوقت قصير. أكرر القول إنه لابد من التأكـيد على مغزى أن المكان الذى انضم إليه كارل هو مسرح، كما يوضح والـتر سوك Soke إن الحياة كلها فى عالم كافكا، هى مسرح من نوع ما، وسوف نرى فيما بعد، أن الرجال الذين ينفذون حكم الإعدام فى جوزيف كيه هـم ممـثلون درجة ثانية، وأن كيه سوف تكون نهايته بشعة، أما كارل فيتم قـبولـه فـى مجتمع التمثيل. هكذا المسرح مثل أى شيء مزدوج، مبهم فى عالم كافكا، نجده يصدر الإدانة ويمنح القبول. وبالمثل يتضح لنا أن كارل قد الـتقى مـن قـبل بفانى، وربما كان لقاء وديًا، يبشر بالآمال الطيبة. فإنه لا يمكـث معهـا، ويبدو مستقبله فى الصفحة الأخيرة، وهو راكب القطار عبر الوديـان العميقة السوداء، ولفحات الهواء البارد. تجعل وجهه يرتعش، غير واعـد بشـيء كمـا توقعه هو أول الأمر. فالكلمات الأخيرة فى هذه النهاية المبتورة توحى بأنه سوف يضيع دون أن يترك أثراً.

لكـن الـتورية فـى هذه النقطة الخاصة، بمسألة حصول كارل على "الخـلاص" لا تؤدى بهذه النهاية إلى شيء من النضوج، فالتورية هنا، تافهة لا معنى لها. وعندما تكرر الرواية، أو جزء من الرواية، قصور رؤية كارل الـتى لا تـرى سوى الأبيض والأسود، عن التمييز بين البراءة و الإثم، بل وتعزز بجو عالم الأحلام، الذى يؤكد فيه هذه الرؤية، فمن المخيب للظن أن

نجد في النهاية أبيض فقط، مقابل الماضي الأسود. فالبديل بالنسبة لعالم يضطهد الإنسان فيه دائمًا ليس هو العالم الذي يتم فيه نسيان كل شيء، هذا هو البديل الذي يتراءى فقط في عين إنسان، يعاني هو نفسه من جنون الاضطهاد، ونمط الرواية لا يوضح بدرجة كافية، أن كافكا نفسه بعيداً عن مثل هذا الجنون، بدرجة تسمح له بالتعبير عنه في شكل فني. فبعد الفصل السابع تتقطع الرواية، ثم تبدأ من جديد في الفصل الأخير، وكما نرى حتى الآن، أن كافكا لم ير بأمانة تامة، كيف كان يجب أن يتم الانتقال. لقد التقى بفليس منذ أن بدأ في كتابة الرواية،ولعل الروح الجديدة، التي بعثتها في نفسه، هي التي قدمت له شخصية فاني، مع صورة المسرح في وقت واحد، كمكان يقبله بحرية تماثل حرية المرأة المحبة. لكن كافكا يشك شكا قويًا، فلم يجد طريقًا للانتقال من وضع كارل في نهاية الفصل السابع، ومن النهاية.. ومن ثم كان وجود الفجوة أمراً محتوماً.

هناك محاولة لكي تكون "أمريكا" شيئا أكبر من رواية الحلم. وكانت الفكرة منها، هي إعطاء تعليق على الولايات المتحدة عموماً، وحققت في بعض الأحيان صوراً كاريكاتورية تعبيرية ممتازة. لم يكن كافكا يملك حساً اجتماعيًا حاداً مثل ديكنز، أو الحنق الذي عبر عنه مارتن شوزليفيت Martin Chuzzlewit ضد أمريكا، وباستثناء قصة تريز عن فقر أمها وانتحارها، التي تقفز خارج سياق حكاية كارل، فإننا لا نكاد نعثر على أي صورة من صور العمل والحياة، التي تحرك المشاعر. ولعل أفضل ما يقدمه كافكا، هو فانتازيا رخام الشوارع في نيويورك، الشوارع، ذات الواجهات المتوازية، التي تتصل ببعضها عند أبعاد لا نهائية غير محددة، واللوريات تتدحرج في مسارات مرورية، متجاورة في كل صف خمسة. جماهير المشاة، وحملة انتخابات يمكن أن نلاحظها من أعلى ناطحة سحاب. والمشكلة هنا إنما تعود ثانية إلى فكرته الأولية عن قصة الحلم، أو إلى خضوعه واستسلامه لما يشبه حالة الحلم، حيث يتطلب هذا أن تمضي حبكة القصة على هذا المستوى الأولي البسيط لإشباع الرغبة بدرجة أبعدت أي تعليق جاد حول الأمور السياسية أو الاجتماعية.

والنظرة الشاملة لرواية "أمريكا" سوف تكشف أنها أضعف روايات

كافكـــا الثلاثة، التى بلغت تقريبا حد الاكتمال، والتى تهتم بعد الفصل الأول، بالـــنظر العميق، إلى تقدم كافكا نحو "المحاكمة" و"القلعة". فجاذبية "المحاكمة" بوضعها موضع الحلم حقاً (وضع سائد فى "أليس Alice") قد أخذ فعلاً يفرض ذاتـــه علـــى مشـــاعرنا، فهـــناك محاكمتان فى "أمريكا" لو تذكرنا محاكمة العطشـــجى ومحاكمة كارل، أمام رئيس الخدم فى فندق أوكسدنتال. لكن فى "أمريكا" مسألة خاصة قليلة الأهمية هى: أن العطشجى يحمل مشاعر ضغينة محددة ضد الرومانى، مهما كانت تافهة، أما كارل فقد ارتكب خطأً فنياً، حين تـــرك المصـــعد بغير حراسة، حتى ولو لدقيقتين، هكذا نجد قاعدة عقلانية، يمكن الرد عليها بحجج عقلانية أيضًا. أما فى "المحاكمة" فلا مكان للعقلانية. فالـــتهمة ضـــد كيه لم تحدد أبداً، وبالتالى فلا مجال للدفاع. هذا يتفق بدرجة أفضـــل مع الوضع الذى كان كافكا، يحاول تصويره من خلال فنه كروائى. أساس هذه الحالة خوف غير معروف الأسباب، فزع لا يمكن تسميته، يقترن فـــى بعض الأوقات بالاعتقاد، أن معاناة هذا الرعب والإحساس به، هو أمر حتمى من أجل تحقيق غاية روحية. كل المشاعر المتعلقة بالإحساس بالذنب عـــن هـــذا الفعل السيئ، أو ذاك – هى مجرد أقنعة لإخفاء هوة سحيقة بلا ملامح أو وجه، ومجرد إدراك هذا، يوفر إمكانية لرواية قوية التأثير.

فى رواية "أمريكا" هناك أيضًا "قلعة" إذا اعتبرنا القلعة غاية، قد صمم البطل على الوصول إليها. فأمامنا قارة يتسلل إليها كارل شيئًا فشيئًا، دون أن يعـــرف إلـــى أين يسير، أو عن أى شيء يفتش.. وفجأة يبرز أمامه مسرح اوكلاهومـــا، وكأنه الشيء الذى كان كارل يبحث عنه طول الوقت، لكن عند تحقيق هذه المرحلة، فإنه يظن أنه الغاية النهائية. يتغلب كارل على هواجسه، ولا ينتظر من منظمته سوى الخير، وإن كان كافكا يدرك – ومعه القارئ – أنـــه قـــد يكون مخطئاً. أما فى رواية "القلعة" فإن المنظمة ليست هى الهدف المرسوم بوعى من البداية، بل إنها قدمت منذ البداية كشيء مبهم. ليس فيها عـــداوة العالم المعتادة، الذى كان يمثلها الأفاقون والفندق، فى مقابل ترحيب المسرح به، على نحو لا يمكن وصفه : أما القلعة ففيها التهديد والترحيب فى ذات الوقـــت. ومن ثم فهى أنسب شيء لتمثيل السلطة؛ سلطة الأب أو غيره حســـب ما يعرف كافكا. الازدواجية شيء أصيل فى طبيعة السلطة الفردية،

غـير القابلة للانفصال، كجوانب يمكن بالتبادل مداهنتها أو تحديها، وإن هذه السـلطة الفردية، التى تتعرض للمواجهة المستمرة، سوف تضفى على عمله التالى، وحدة تفتقر إليها رواية أمريكا.

فـى رواية "القلعة" أيضا نجد منذ البداية - إيحاء بسلطة داهمة، تتفوق علـى كـيه بصورة مطلقة، بإمكانه أن يعرف كيف يهيمن عليها. هكذا نجد عنصـر يشبه الرمز يتخلل الرواية كلها ومندمجاً اندماجاً قوياً فيها، بينما فى "أمـريكا" وفـى الفصـل الأخير فقط، يظهر الرمز، بل الأمثولة، مما جعل مشـاهد المسـرح تـبدو كأنها سرجت، أو حبكت بطريقة مفككة فوق بقية القصة. وهناك ثانية حيث يكون قبول كارل كعامل فني شيئًا محدداً، وإن كان لا يعـرف شيئًا عن محتوى الوظيفة، فإنه لا يجد وقتاً للتفكير فى هذا الأمر، قبل أن تنتهى الرواية. فى رواية "القلعة" تتطور هذه التيمة بصورة أقوى. إذ يخبرون كيه بأنهم ظنوه مساحاً، مع أنه لا يعرف أى شىء عن هذه المهنة، لكـن تخميـناته عن هذا العمل الذى لا معنى له فى "القلعة" هى جزء مكمل لوضعه كله منذ البداية.

عـلاوة على هذا، ففى "القلعة" كما فى "المحاكمة" يسيطر الشك وعدم اليقين، وهذه هى الحالة التى يمكن لهما، أن يبسطا أسرارها بصورة أفضل. مـنذ أن ظهرت الروايات الكبرى، نجد فيها مساوئ أكثر كثيرًا مما فى حالة "أمريكا" إذ تتناول مسائل ميتافيزيقية عامة، أو مسائل دينية، لذلك فإن غياب الخصوصية فيها قد يؤدى إلى سوء الفهم . عندما لا تقول شيئًا محدداً، يتسع مـدى ونطـاق الـرؤية، بدرجـة أكبر كثيرًا مما يبرره الموقف. والحقائق الصـحيحة يمكن التعبير عنها عموماً، حينما لا تكون هذه هى الحالة إطلاقًا. وبالـرغم مـن هذا، فإن كافكا تمكن فى "المحاكمة" و"القلعة" أن يتغلب على طبـيعة مخاوفـه الغامضة، وبعد أن تحقق له هذا بدرجة فائقة، أمكن له أن يتقدم نحو المهمة الصعبة الخاصة بالتعبير عنها فى شكل فنى.

والذين تناولوا "العطشجى" من النقاد المعاصرين، لم يلاحظوا خاصية الحلـم التى تهيمن على جو الأحداث، ولم يروا فى كارل شيئًا سوى البساطة الخالصـة، ووضـعها روبرت موسيل Musil فى Die Neue Rundschau بقولـــه "إنها سذاجة متعمدة، ومع ذلك فهى تخلو من أى شىء يشوب هذه

الصـــفة، لأنه سذاجة حقيقية، التى هى فى الأدب (أشبه بالنوع الزائف، لكن ليس فى هذا توجد التفرقة) شيء غير مباشر، معقد، مكتسب، حنين، بل مثل أعلى. لكنه شيء تم إمعان النظر فيه، على أسس صلبة، شعور بجذور حية، بيـــنما النوع الزائف، والذى يسمى بالتنوع الأصيل، التنوع البسيط المعروف جـــداً علـــى المستوى الشعبى، فإنه ليس كذلك، ولا قيمة له."[9] وصف النوع الحقـــيقى الأصـــيل لازال غامضا، ولابد أن نعترف أنه قد يحدث، أن يلتقى الوعـــى المفرط بالسذاجة المفرطة، بحيث يتعذر التمييز بينهما؟ لكن ما الذى تهدف إليه التفرقة بين الزائف والحقيقى، وكيف يمكن حقيقة الحديث عن كل مـــنهما؟ لم يبق لنا موسيل، ولكن نغمته تذكرنا بكلام نقاد آخرين، عاشوا فى زمنه. ناقد جريدة Neue Freie Presse يتحدث عن "أصالة ونقاوة المشاعر التى تم التعبير عنها هنا". ثم يضيف "وأن الطريقة التى ينسى بها هذا الغلام ماضـــيه ومســـتقبله، وبدافـــع شعور إنسانى برئ يصادق العطشجى البدين التعيس، بل منهد دفاعه بالكامل – إنما هو فى الحقيقة فن يتغذى على وثبات مشـــاعر، ومواقف ساذجة، لم يصبها اضطراب أو تحريف" أما (الناشيونال زايتونج National Zeitung) حيث لم يخامرها الإحساس الكابوسى، بانعدام الواقعـــية، فإنها تتحدث عن "وهج الصيف حين يكتمل" أما (الدوتش مونتاج زايـــتونج Deutsche Montag Zeitung) فقـــد انبهرت بنهاية الفصل الأول، رغم الشكوك الموضوع كله مريح، بدرجة مثيرة للشك، وبحالة نفسية مثيرة تؤكـــد أن كـــل شئ ينتهى على خير هو خير "All is well but ends well" واعـــترف الـــناقد هنريش ادوارد جاكوب – وهو ناقد شديد الصراحة قائلا: "قرأت القصة ثلاث مرات،ولا أعرف ما الذى خرجت به منها، ويسرنى أن كاتبًا عظيماً قد صنع بى خيراً إذ تركنى فى حالة تأجيل الحكم". المثير للشك هـــو الاطمئـــنان، الـــذى منحه الناقد لنفسه:"لأن المفارقة وانعدام المفارقة، والمعـــنى. وانعدام المعنى فى هذه القصة – يبدوان خطين مستقلين متبادلين، يـــتفرعان فـــى جـــنون – هما خطان متوازيان حقيقة، وكما أظن، فإن علم الرياضـــيات الســـاحر يؤكد، أنهما يلتقيان فى المطلق. هذا الإدعاء المنطوى على التناقض شأنه شأن ادعاءات أخرى، قيلت كثيراً لصالح كافكا، لا يمكن أن يصـــدر إلا عن إيمان، والقارئ الذى يبحث عن معنى أكثر من بحثه عن اللا معنى، لن يسعفه هذا فى شيء.

الفصل الخامس

الممسوخ

الفصل الخامس

الممسوخ

القصـــة الأخـــرى التى كتبت فى خريف ١٩١٢، بعد لقائه مع فليس بـــاور، كتبـــت فى ظروف تختلف كثيراً، عن تلك الظروف التى كتبت فيها قصـــة "الحكـــم". ففى وقت سابق، استمتع كافكا بفيض الإبداع المتدفق أثناء الليل. وعلى العكس من ذلك، فإن قصة "الممسوخ" (التى ترجمت أصلاً باسم "الـــتحول"، أخذت ثلاثة أسابيع، من ١٨ نوفمبر حتى ٦ ديسمبر، مع حدوث نـــوع من التداخلات، فى عديد من الأمسيات، ولأول مرة استطاع كافكا أن يحـــافظ على مفهوم للطول، وللعقدة على مدار عدة أسابيع، وأن يحافظ على بنائها حتى النهاية. وهذه هى أطول أعماله الكاملة حتى الآن، والعمل الوحيد الذى تميز بأهمية الشكل، وعلى خلاف كل قصصه الأخرى، فقد جرى تقسيم هـــذه القصة إلى ثلاثة أقسام متساوية، على رأس كل قسم رقم رومانى، كأنه فصـــل فى مسرحية، وينتهى كل قسم منها بذروة درامية. ففى الفصل الأول يســـتيقظ جـــريجور ســـامزا، على إدراك حقيقة أنه قد تحول إلى حشرة، إذ يخـــرج من حجرة نومه، فإذا بأبيه الغاضب يدفعه إلى الخلف. وفى الفصل الثانى، يحاول أن يتعايش، مع هذه المحنة العبثية الغامضة، فى حين تقدم له أخـــته أنواعـــاً مخـــتلفة من الأطعمة، وهى تفعل أقصى ما فى وسعها، لكى تتصالح هى وأسرتها مع هذا الوحش الذى صار إليه أخوها، وللمرة الثانية، يندفع اندفاعة سريعة إلى حجرة المعيشة، فيصده أبوه، وبطريقة أشد عنفاً هذه المرة، كأن يقذفه بثمرات التفاح.

فى الفصل الثالث، يخرج جريجور للخارج، بينما أخته تعزف على آلة الكمان، فتسحره أنغام الموسيقا، التى تبدو كما لو كانت هى "الغذاء" الذى كان يبحث عنه، منذ وقت طويل، لكن تفاجئه هجمة ثالثة تدفعه إلى الخلف ليموت وحـــيداً . أما أفراد الأسرة (باستثناء الأب)، الذين كانوا يظنون أنهم قد بذلوا أقصـــى جهدهـــم للتأقلم أو توفير الراحة أو الحب، فإنهم يعترفون فى النهاية بفشـــلهم، وبعد موت جريجور فإنهم، يلتفتون بارتياح إلى حياة السعادة التى تنتظرهم.

كـــان كافكـــا كعادته، رافضاً لنشر أى شىء يكتبه، وظل هذا الوضع ســـارياً بالنســـبة لقصة "الممسوخ" فتقاعس عن تلبية الدعوة، التى وجهها له كـــورت فولف فى أبريل ١٩١٣ لإرسالها.. له ربما لأن كافكا كان ينوى أن ينشرها فيكتاب خطط له منذ وقت طويل بعنوان "أبناء" إلا انه أرسلها سنة ١٩١٤ للـــروائى روبـــرت موسيل، الذى وافق على نشرها فى مجلة Neue Rundscha، حيـــث ينـــبغى أن تظهـــر، دون اعـــتراض من جانب السلطة المحافظـــة.وفـــى العـــام الـــتالى وصل به الحال، إلى حد الإلحاح على أحد الناشـــرين لطـــبع أحد أعماله، ويقول عنه إنه كان "مهتماً بصفة خاصة" بأن يـــراه منشوراً[1]. فإذا أخذنا تردد كافكا المعتاد فى الاعتبار، فإن هذا يعطى إحساساً قوياً بأن هذه القصة قد حققت توقعاته.

إن تمـــيزها فى الشكل، ملفت للانتباه بدرجة كبيرة. فحيث كان الكثير من قصصه ناقصة (بما فيها عدد كبير من بدايات قصصية سجلها فى مفكرته علـــى هيـــئة قصاصـــات، لم تطبع فى مجموعات قصصية كهذه) أو حافلة بالإطـــناب والـــتكرار، فإن "الممسوخ" تعطى كل الدلائل، على أن كافكا كان متمكناً من تصوير موقفه وتحقيق التفوق الفنى فيها. وهذا بلا شك هو موقف كافكا نفسه، كما كان يراه. فهو يعلق بنفسه على التشابه بين اسم سافرا وبين اسمه الحقيقى، مبيناً هذه المرة أنه قد اقترب أكثر مما فعل فى حالة بندمان. والصـــورة الـــتى رسمها للوالدين والأخت، تتفق مع رأيه فى أسرته، ولكن التصـــوير لم يشمل إلا صورة أخته أوتلا Ottla، أما أختاه إللى Elli وفالى Vally فقد بقيا خارج الصورة. ويظل هذا بالطبع، إنعكاساً لظروفه الشخصية كأى ترجمة ذاتية فى رواية.

وهـــذا الملمح المميز للقصة، هو الوسيلة التى احتال بها كافكا، لحذف كـــل الشـــكوك المتكررة، والوساوس النفسية العصابية، إذ جمع كل هذا فى حزمة واحدة ووضعها فى صورة وحيدة هى التحول، وصار ينظر إليها، كما لـــو كـــان من الخارج. وبدون معرفة بخلفية القصة فى يوميات كافكا، فإن للـــتحول فـــيها تـــبدو لأول وهلـــة غير مفهومة، ولكنها تبقى هى الصورة الواضـــحة والأكثر إقناعاً لحالته، كما كان يراها، وليس فى هذا أى رمز، و الأصح أن العنصر الإستعارى، يبدو ضئيلاً جداً، عادياً جداً، أشبه بلغة الحياة

اليومـــية، الـــتى قلمـــا يرغب الإنسان فى ترجمتها، عندما يكتشف جريجور نفسه،وقد أصبح "ein Ungeziefer" (وهى كلمة تعنى "طفيلى" أكثر مما تعنى "حشـــرة")، وكما يقول أحدهم. إن جريجور هو قملة.ولا يسمح كافكا لقارئه بالإحســـاس بالارتياح، الذى قد ينتج عن التوقع، بأن الموضوع كله، مجرد حلـــم ســـوف يســـتيقظ منه. لكن هذا الكابوس يخلو بصفة استثنائية، من كل صـــفات الحلم. فكافكا مصمم على ما يعرفه القارئ، من أن هذا مستحيل من الناحية الفسيولوجية physical impossibility رغم شيوع هذه الفكرة إلى حد كبـــير، وهذه هى الطريقة الوحيدة الملائمة، لنقل معانيه كاملة، دون تحميل القصـــة التفاصـــيل الدقـــيقة لعملـــية تجريم الذات The minutiae of self recrimination فقد جاء الاعتقاد بأنه طفيلى، بصورة واضحة تمامًا، ونهائية فـــى الصـــفحة الأولى، أما الباقى فإنه مجرد صياغة للتفاصيل العملية، حتى تتجسد الحقيقة فى شكل ملموس.

إن الاعـــتقاد بـــأن الإنسان كائن طفيلى، ليس اعتقاداً عاماً والقصة لم تحـــاول أبداً أن تدلل على هذا الأمر، لكن التلميحات لا تخص إلا جريجور وحده، أما باقى الشخصيات فهم أبعد من أن يكونوا طفيلين، أو يظنوا بأنفسهم هذا، والفكرة التى تقول بأنه يوجد فيها ما تصفه، إحدى الطبعات المدرسية الحديـــثة بأنه "امثولة" رمزية عامة وفى غاية الجدية حول مصير الإنسان[2]، "ولـــو أن التعبـــير عن هذه الفكرة، جاء فى كلمات غامضة، فإنها تستند كما يبدو على مفهوم مسبق لدى كافكا، بأن جميع الناس يجدون أنفسهم متغيرين تماماً أو ينبغى أن يكونوا هكذا، وقد عبر ناقد آخر عن فكرة لا تختلف كثيراً، إذ وجـــد فيها عرضاً ل"بدائية الإنسان المستمرة"[3] حين يتسائل: "ألا نقول إن الـــبقة أفضـــل كثـــيراً من المسافر فى عمل تجارى، أو الموظف فى مكتب للتأميـــنات؟" ثم يزيد الأمر تأكيداً بقوله: "إن هوية الحيوان animal identity أعمـــق جـــداً من هوية الإنسان العادى وسلوكه، بل هى أقرب إلى الإلوهية المجهولـــة"[4]. وإنكار هذا لا يعنى إلغاء كل تعاطف محتمل مع قصة كافكا، بـــل يعنى المحافظة على الإحساس بالتناسب. إن المقولة الشائعة التى تقول: إن كـــل روائى يستحق تعبه، إنما تصف بطريقة عادية كل إنسان يثابر جداً على عمله.

إن المغــزى الحقــيقى يتجسد فى القدرة على التحكم، والانضباط التى اكتسبها كافكا بالإفصاح البسيط عن حالته هو، وليس عن حالة شخص آخر. وإحــدى المــيزات الأساســية، التى اكتسبها عن هذا الطريق، هى استبعاد المناقشـــات الطويلة المملة، التى ظهرت فى قصصه الأخيرة، وإنما استطاع أن يضع فى اعتباره مشاعر الآخرين وردود أفعالهم. ورأينا وجه الإنسانية، الــذى غاب عن قصصه الأخرى، وبالأخص "فى مستعمرة العقاب" ينكشف بصورة واضحة فى قصة "الممسوخ". فالتركيز على "الأنا الأخرى"alter ego التــى هـــى الشخصـــية المحورية – يتمشى مع التركيز على علاقته بباقى الشخصـــيات، لأن حالته صارت مقبولة، دون أى اعتراض. هذا القبول إنما يشير إلى درجة من تماسك الإرادة، لا تحتاج إلا إلى قليل من التعليق.

تتلخص القصة كلها فى كلمات جريجور، بأنه صار حشرة. ولا يشعر القـــارئ أبداً عند أى نقطة أنه مطالب باستدعاء دهائه، كى يعرف أكثر مما تـــراه العين. لا يوجد فى الحوار ألغاز، تحتاج إلى حلول بالرجوع إلى حياة كافكا، كما حدث فى "المحاكمة". وإن كانت حياته كامنة، خلال القصة إلا أنها مستقلة عنها.مما أتاح لها التقدم دون عائق. فى بعض الأحيان توحى كتابات كافكـــا بالشفقة، عن طريق بعض الحيل المصطنعة، كما فعل فى قصة "فنان جائع"[(5)]، لكن فى "الممسوخ" لا توجد مثل هذه الحيل.. بل إن مشاعر الشفقة نحســـها فى الكتابة ذاتها، فالأمر ليس مجرد أن الأخت، وقد ووجهت بموقف مســـتحيل، فحاولت المستحيل، لكى تعتنى بالحشرة التى تحول إليها أخوها. ورغـــم أن هـــذه الحالـــة فـــى ذاتها، تحمل من التضمينات ما يكفى لإثارة المشـــاعر. فالحـــب الـــذى يشعر به جريجور نحوها، يتناغم مع إيقاع اللغة النـــثرية، كمـــا حدث حين سمعها تعزف على الكمان، فى حضور ثلاثة من الســـكان. بـــل إن هذا الحب موجود بوضوح، فى الفقرة التى أخذ فيها والد جـــريجور فـــى قذفه بالتفاح. إذ تتصاعد العواطف نحو الذروة، حيث يصل إلحاح الأم فى التوسل، إلى درجة من القوة مساوية لحالة اليأس، التى يعيشها جريجور نفسه.

"تدحرجـــت ثمـــرات التفاح الصغيرة على الأرضية من حوله، كما لو كانت ممغنطة، ثم تصادمت بعضها مع بعض. قذفت تفاحة أخرى بقوة ليست

شـــديدة فكشطت ظهر جريجور، لكنها انزلقت دون أن تصيبه بأذى، وتبعتها فى الحال تفاحة ثانية، وغاصت بعمق فى ظهر جريجور، حاول جريجور أن يشد نفسه للأمام ظناً منه أن الألم المبرح، الذى لا يصدق سوف يخف لو أن انـــتقل مـــن مكانـــه. لكـــنه كان يشعر، وكأنه صلب واستوى على مستوى الأرض، وصار بكل حواسه فى حالة تشويش كامل. أما آخر شيء رآه فكان باب غرفته، وهو يفتح على مصراعيه، وتدخل منه الأم، وهى تنزلق مندفعة، وفى أعقابها تدخل الأخت صارخة، وقد فكت ملابس أمها لكى تساعدها على التنفس بحرية، بعد أن أصيبت بالإغماء، ثم اندفعت نحو أبيه، والثياب تتساقط مـــن فـــوق جسدها الواحدة تلو الأخرى، فتعثرت فى تنورتها، وارتمت على أبـــيه، تحتضنه فى اتحاد كامل معه - هنا بدأ نظر جريجور يخونه - وهى تتوسل لأبيه، ويداها متشابكتان خلف رأسه؛ كى ينقذ حياة جريجور."

هـــذه أغـــرب فقـــرة فى أعمال كافكا، إذ تحمل ازدواجيته فى أوضح صورها، وأود أن أقول: إن مشاعر العطف الإنسانى موجودة هنا، على نحو مؤكـــد فـــى الصـــورة الـــتى يرسمها لأمه، لكن فكرة كافكا الخاصة بنيته الواضحة، فى عزل نفسه عن المشاعر، التى قد يشعر بها قراءه، فإنها تعطى أسباباً للشفقة. "قذفت تفاحة بقوة ليست شديدة."

وعندما يكون الهدف حشرة، فإن هذا لا يدعو للاكتراث، وكذلك حركة الـــتفاح على الأرض، هل ثمة تناقض موجود، أو أنها حالة انفصال نفسى؟ لكن روح الفكاهة واضحة جداً، حتى فى الموقف التراجيدى، حيث يشعر بها القـــارئ جزئـــياً، ومشهد قطع الملابس الداخلية وهى تتساقط، وجزئيًا بسبب شيء يبدو منمطاً قليلاً فى طريقة الأم وهى تتوسل لأبيه- "تتوسل" هى الكلمة الملائمة، إنها تحمل مسحة ميلودرامية خفيفة، وأيادى الأم وهى تقبض على قفـــا الأب مـــن الخلف، تحمل أيضاً بساطة كلاسيكية، ومن ثم فهى بساطة مـــنمطة بأســـلوب معيـــن. وفـــى الإشـــارة إلى جريجور "مقيد بالمسامير" (festgenagelt) تتردد أصداء معينة، كما تتردد بطريقة مختلفة فى الإشارة، إلى الطعنة القاضية coup de grace فى رؤيته مشهد الاتحاد الكامل بين أبيه وأمـــه. هـــذا المشـــهد الذى لم يكن يود أن يراه - فى اللحظة التى يفقد فيها بصره. وعلاوة على ذلك، فهناك صعود لاهث نحو الذروة، وهو أمر غريب

فـــى ظل هذه الملابسات، حين ندرك أى نوع من المخلوقات نحرص على حمايـــته، والإلحاح فى ضرورة إنقاذه، وهى الكلمة التى نطقتها الأم بمنتهى الحدة. ولعل هذا كله قد انطلق من خلال هذا الانفصال الصوفى، الذى يسمح بنغمة الفكاهة أن تتردد فى كل لحظة(*).

تحـــتوى لحظـــة موت جريجور، على تناقض ليس فى لحظة الموت ذاتها، لأن الوصف هنا يخلو من التهكم والمليودراما، لكن التناقض فى سياقها ذاتـــه، فـــى الأحـــداث التى تعقب هذا مباشرة، إذ يترك جريجور وحيداً فى غرفته، والتفاحة المتقيحة فوق ظهره، وهو يشعر أن قواه أخذت تتدهور" .

وماذا الآن؟ فكر جريجور فى نفسه، ونظر حوله فى الظلام، واكتشف سريعاً أنه عاجز الآن عن الحركة . لم يدهشه هذا الأمر، إذ بدا له من غير الطبـــيعى، أن يتمكـــن من النهوض فوق هذه السيقان الهزيلة. ومن ثم فإنه يشعر بالارتياح نسبياً فالآلام تغطى جسمه كله، هذا صحيح، لكنه كان يشعر أنهـــا تخـــف تدريجـــياً، وفى النهاية سوف تختفى تماماً. فالتفاحة العفنة فى ظهـــره، تحيط بها الالتهابات ويغطيها القذارة، لا تكاد تزعجه. فعاد يفكر فى أســـرته بالعطف والحب. وأن رغبته فى أن يتلاشى من فوق ظهر الأرض، إذا أمكن ذلك، هى أقوى كثيراً من رغبة أخته. ظل فى هذه الحالة من الفراغ والـــتأمل الهادئ، حتى دقت ساعة البرج معلنة الثالثة صباحاً. فاستيقظ وعيه مع أول شعاع خارج نافذته. ثم هبطت رأسه إلى الأرض – دون إرادة منه– وخرجت آخر أنفاسه الواهنة من خياشيمه!.

لا مثـــيل لهذه اللحظة فى أى من أعمال كافكا الأخرى، ولا مثيل لهذا الإدراك الهـــادئ بحقيقة وضعه، فهو مقتنع هنا بأن جريجور لابد أن يختفى من على وجه الأرض، وهو اعتقاد يخلو من مشاعر الاستياء، كما يخلو من

(*) الإشـــارة إلـــى صـــلب الشخصـــية المحورية تأتى أيضاً فى قصة "مستعمرة العقاب" وبطـــريقة أكـــثر غموضاً فى صيحة "يسوع" التى تلقاها جورج يندمان كتحية وهو يندفع إلى حتفه، أما الإيحاء الثانى هو أكثر ركاكة، لكن يبدو أن كافكا لديه فكرة فى ذهنه مماثلة بشكل عام لصلب المسيح فى قصة "فنان جائع".

أى توقـــع لمكافـــأة جريجور، عن طريق تقلب الحظوظ بفعل الديالتيك. على خـــلاف ليفركوهن فى قصة دكتور فوستوس لتوماس مان، فإن جريجور لا يفكـــر فى أن يكون لقمة سائغة للعناية الإلهية؟ فالقصة فى جوهرها إنسانية، ملحدة، غير مهتمة بمسألة العقاب الإلهى، أو بالبعث. وبالمقارنة بين وحشية وصـــف الموت "فى مستعمرة العقاب" دون انتظار لمنفعة، وبين هذا الهدوء الذى يسود "الممسوخ". فالأمر يبدو مدهشاً. ومن ناحية أخرى فإنها رحلة لا يملـــك الإنســـان إلا أن يقـــبلها. فليس هناك طريق آخر أمام جريجور، هذا صحيح. وذلك بناء على ما نراه من القصة.. لكن التأمل الخالى من الاهتمام، علـــى وجه الخصوص ليس مثيراً للإعجاب، والإحساس العام هو بالأحرى، هدوء الضعف لا هدوء الصفاء.

لـــيس هدوءاً يعرض للفحص، عن طريق الفخر. فبمجرد أن حضرت جـــريجور الوفـــاة، سمح كافكا للخادمة، وهى واحدة من أفضل الشخصيات الكومـــيدية الـــتى أبدعها، سمح لها أن تقتحم غرفته. فإذا كنا لا نزال نعتبر جـــريجور إنساناً فإن رد فعلها ليس إنسانيًا على الإطلاق. هذه هى المسألة. بالنســـبة للخادمة فإن جريجور ليس كائناً بشرياً : إنه حشرة وإنه كان دائمًا كذلـــك، وإعطائها الفرصة للتعبير عن هذه اللامبالاة. فإن كافكا يقدم الدليل، هـــذا حقيقى، على أن المحاولة التى تقوم بها الأخت؛ لملأ الفجوة بينها وبين جـــريجور، هـــى محاولة عبثية لا جدوى منها. فالقصة تحمل نغمة التشاؤم المطلق، لكن القارئ الذى يجد، أن التأكيد على عدم قابلية إنسان للحب شيئا غـــير محـــتمل - ربما يرى أيضًا أن هذا قدرٌ محتومٌ. إن جريجور لابد أن يختفى، وقد اختيرت الخادمة لإعلان هذا.

"عـــندما جـــاءت الخادمة فى الصباح الباكر، راحت بكل طاقتها ونفاذ صبرها، تغلق الأبواب بشدة، لأن هذا هو الشىء، الذى كان يطلب منها دائمًا ألا تفعلـــه، ومنذ لحظة وصولها لم يعد هناك، أى إمكانية للنوم فى أى مكان بالشـــقة - فـــى البداية لم تجد شيئًا له صفة الخصوصية فى زيارتها المعتادة لجريجور، وظنت أنه راقد دون حراك قاصداً متعمداً، يتلاعب بتعريض نفسه للإهانة، فهى تثق فى أنه يملك أى نوع من الذكاء يمكن تصوره. وحاولت أن تدفع جريجور من عند الباب بالمكنسة، التى كانت فى يدها. ولكنها لم تنجح

بهذه الطريقة فانزعجت، ودفعت الجاروف قليلاً نحو جريجور، ولم تنتبه إلى ما حدث. إلا عندما دفعته من مكانه دون أدنى مقاومة. إذ سرعان ما فهمت كيف جرت الأمور، ففتحت عينيها جيداً، وأخذت تصفر، لكنها لم تضع وقتاً حتى فتحت باب حجرة النوم وصرخت بأعلى صوتها" تعالوا، وانظروا، لقد انتهى، وهو راقد هناك منتهياً!".

لقـد اسـتطاع كافكا، أن يكتب بهذه الطريقة بدافع يقين داخلى، يدرك مشقة حياة الخدم، كما يدرك طبيعته الخاصة. أو الجانب المتحكم فى طبيعته. فالخادمة تزحف عائدة إلى المشهد، كدمية تخرج من كارت بوستال كوميدى، كامرأة عنيدة مقتنعة بنفسها، مع أنها وهى تفعل هذا، فإننا نحس بأن فى ذهن كافكا اعتراض حاد. فهو لا يكتب قصة على طريقة "طونيو جروجر Tonio Groger" لـتوماس مـان، حيث نجد هذا الاستسلام الذليل، لروح المنتصر "بـيرجر Burger" جـريجور مـات، لكن النصر ليس بالاعتراض. هناك بالتأكـيد كوميديا فى التردد القليل، الذى أظهرته الخادمة فى عملية فتح هذا الشىء المسمى بحجرة النوم فى الصباح الباكر. وهو يتطور الآن إلى موقف آخـر لا يتسـم بالجديـة الكاملة، لأن الهر سامزا وزوجته يستيقظان على صـراخها، ويخرجان من السرير بطريقة متماثلة. وهو ما نجده فى وصف السـكان الـثلاثة، وهم مصدر رئيسى للكوميديا فى هذه القصة (وربما كان مصدرهم الحواجز الأربعة، فى قصة صديقنا المشترك (Our Mutual friend) فهـم يسلكون فى تطابق كامل، مع الصورة التقليدية لسلوك الرجل المحترم! ذ يـأخذون قـبعاتهم مـن فوق الحامل، ويحملون عصيهم من فوق حامل لمظلـة، وفـى نفـس اللحظة، ينحنون جميعاً، ثم ينزلون على السلالم، ثم يظهـرون، مرة بعد مرة أثناء الهبوط. ويمكن لنا أن نرى رصيد كافكا من لـتهكم، فهـو يعمل بناء على وجهة نظر فى الشخصية المرعبة، التى كان عليه أن يعيش معها. "البيرجر The Burger"وهو اللفظ الذى استعمله توماس ـان، فإنـه يملـك الحيوية وقوة البنية، لكنه يحمل سخافة الإنسان الآلى.. فالنصـر لا يخصه ولا ينتمى إليه. وليس هناك مجال للحديث عن المصالحة بينه، وبين ما يمثله جريجور.

هـذه ليست نهاية تعليق كافكا، وهى لحظات ممتعة (لو رآها الإنسان

مـــن خارج حالته البائسة) فإنها تقدم لنا قليل من الراحة، أكثر مما تقدمه من النقد الاجتماعى، وهى تعليقات لا تدل على نظرة ثاقبة. وال"بيرجر" ليس من السـهل طـرده. ثم هناك المشهد النهائى، حين يحتضر جريجور. وتتحرر الأسـرة أخيراً منه. فيقررون جميعاً أن يركبوا الترام، لنزهة فى الريف فى فصل الربيع. والجمل الأخيرة بها أفضل إيقاعات كافكا النغمية، وفيها أكمل رؤاه:

"بينـما هـم يتحدثون بهذه الطريقة، حدث فى نفس اللحظة تقريباً، أن رأى الهـر سـامزا والسـيدة زوجته، ابنتهما وقد عادت إليها حيويتها أقوى وأقـوى، ورغـم الأسى الذى جلب الشحوب والامتقاع إلي وجهها، فإنها قد أشـرقت أخـيرا وازدهـرت كفتاة جميلة ذات شخصية جذابة.. ثم غمرهم الصـمت، وأخـذوا يتفاهمون عن طريق تبادل النظرات، وفكروا، أنه حان الوقـت للبحـث لها عن شاب يناسبها. وكنوع من التأكيد لأحلامهم الجديدة وحسـن نوايـاهم، فـإن الفتاة قد نهضت على قدميها أولاً.. وفردت جسمها الغض، فى الوقت الذى وصلا فيه إلى نهاية رحلتهما."

هذا هو كافكا فى تمام امتلاكه لزمام نفسه ككاتب. الذات الطفيلية يجب أن تخـتفى (تذهـب) : ليس لها ارتباط بالحياة، ولا مصير غير الانقراض. ومـن ناحية أخرى، فان العالم الجديد الشجاع يبرز الآن، ولكنه لا يفلت من السخرية : فالوالدان لا يزالان بزيهما الرسمى متماثلين. وهذه النوايا الحسنة الـتى قـد يحملانها تتلون، بالنظرات نصف الواعية، التى يتبادلانها.. على فـرض أنها نظرات واعية ومحسوبة وأن أذهانهما تركز جزئيًا على المزايا الـتى يمكـن أن يأتى بها من يتقدم للزواج. وهنا أنواع من الدهاء والتبسيط الإنسانى العادى.

الـنهاية هى الجزء الوحيد، الذى لم يستحسنه كافكا .ففى اللحظة التى انـتهى فيها كتب لفليس باور، يخبرها بهذا وأضاف "إن النهاية فقط كما هى الآن. لا تفرحـنى فقـد كان يمكن أن تكون أفضل، وهذا أمر لا شك فيه"[6] وعمـا إذا كان لديه شيء محدد في ذهنه. فهذا ما لا يمكن قوله، فقد كان من النادر جداً أن يقدم لعمله نقداً محدداً. وبعد حوالى عام، رفض النهاية، وربما

القصة كلها أيضًا: "كراهية شديدة (للممسوخ). نهاية غير قابلة للقراءة. تخلو مـــن الكمـــال حـــتى العمـــق. كان يمكن أن تكون أفضل، لولا ما حدث من اضطراب نتيجة رحلة العمل".[7]

وعلـــى العكـــس من اعتراضاته على "أمريكا"، فإن هذا لم يمنعه من السعي لنشرها. هل كان يكره الإيحاء الوقتى، بنهاية متفائلة، مع احتمال عدم الأمانة (كما كان الاحتمال أمامه)؟ فالذى كتبه، كان كله، أكثر ثراء من مجرد التفاؤل. وعلى أى حال فقد كانت رحلة هروب قصيرة. ففى قصة "الممسوخ" رأى حـــياته الخاصة، فى علاقتها بحياة الآخرين، كما لو كان ينظر إليها من الخـــارج، ورغـــم أنه كانت هناك ذات أخرى، تراقب هذه الذات، فإنه أدرك الحاجة التى تفرض موت هذه الذات. إنها مسألة شخصية، وإنه لم يفعل أكثر مـــنها، فـــى هذه القصة : ولو قدر له أن يدرك المضامين، فما كان قد كتب بنفس الطريقة مرة أخرى.

وفى غضون لحظة قصيرة، اختمر فى وعيه الاعتقاد، بأن حالته يمكن أن تمثل حقيقة عامة للحياة، والقصص التى كتبها بعد ذلك، أضفى عليها قيمة رمـــزية أكـــثر شمولا .ويبدو أن قراءته لكيركجورد كان لها تأثير كبير فى ذلـــك، لأنه قرأه أول مرة، بعد عام من لقائه بفليس باور، فى ١٣ أغسطس ١٩١٣، وهذا الحكم بناء على ما جاء فى مذكرته ذلك اليوم :

"تلقيـــت اليوم (كتاب القاضى) لكيركجورد. وكما شعرت من قبل، فإن حالـــته، – رغـــم وجود بعض الفروق الجوهرية – تشبه حالتى كثيراً، فهو على الأقل، موجود فى نفس هذا الجانب من العالم. وهو يقرّنى كصديق.

كانـــت هذه لحظة هامة فى حياة كافكا.. فقد رأى أن حالة العزلة التى يعيشـــها الآن، تنعكس عليها حياة إنسان آخر.. إنسان اجتاز نفس الأزمة فى علاقته مع المرأة، التى كان ينوى الزواج منها (لقد ضحى كيركجورد، عمداً بحبه لريجينا أولسن) وكان أبوه من الناحية الروحانية يعنى بالنسبة له الكثير، بقدر ما كان والد كافكا). لقد أخذ من كيركجورد فكرة أن حالته العقلية، هى حالـــة كـــل الناس الذين عاشوا تجربة الرعب، بمعنى الوعى بالإثم المطلق، وأخذ الانطباع – أو تأكد لديه انطباعه – بأن هذه هى الحالة الصحيحة التى

يجب أن يكون عليها جميع الناس. الحقيقة هى أنه لم يكن هناك شىء مباشر، يوحـــى بميول دينية أو تعميم فى قصصه ورواياته قبل ١٩١٣، إلا أن أول قصة كتبها بعد قراءة كيركجورد، قد أظهرت ذلك بجلاء.

الفصل السادس

فى مستعمرة العقاب

الفصل السادس

فى مستعمرة العقاب

بعـد الانتهاء من كتابة "الممسوخ" فى ديسمبر ١٩١٢، انقضى عام ونصف على كافكا، قبل أن يعود إليه مزاج الكتابة ثانية. ففى غضون ١٩١٣ والنصـف الأول من ١٩١٤، لا نجد له أى كتابة قصصية مدونة (كانت هذه هـى عادته فى الكتابة: فبعد مجموعة القصص التى كتبها أواخر ١٩١٤ لا نعثر له على شيء طيلة عامى ١٩١٥، ١٩١٦. أما القصص التى كتبها عام ١٩١٧ فقد أعقبها فترة عامين خلت تماماً من أى إبداع. وخلال السنوات التى بقيت له قبل وفاته عام ١٩٢٤،عاش كافكا مرحلة شديدة الخصوبة، يحيط بها علـى الجانبين سنوات من العقم والجدب. أما هذا الكم من أعماله الإبداعية، إنما يرجع الفضل فيه إلى أربع انفجارات أو فورات، كانت تمتد كل منها من سـتة شـهور إلـى سنة) وكما كان يحدث من قبل، فإن عملية الكتابة كانت تتسـارع بفعل الأحداث الخارجية، لأنه فى يونية ارتبط بخطوبة فليس باور، وفـى شـهر يولـيه، فسخ هذه الخطوبة. فى أغسطس صدر إعلان الحرب العالمية الأولى، وفى ذات الشهر، شرع كافكا فى كتابة "المحاكمة" وهى عمل ملائـم، رغـم أن المـادة الأولية لموضوع الرواية، تتصل اتصالاً واضحاً بمشـاكله الشخصية مع فليس باور[1]، لكن آثار الحرب لا تظهر بوضوح إلا فى هذه القصة الرهيبة القاتمة "فى مستعمرة العقاب" التى كتبت فى الفترة بين ٤، ١٨ أكتوبر ١٩١٤.

وقـد فكـر كافكا فى أن ينشر هذه القصة مع "الممسوخ" و"الحكم" فى مجلد واحد تحت عنوان "العقوبات" لكن شيئاً من هذا لم يحدث.

ولعـل أهـم السـمات المميزة لهذه القصة، هى قدرتها على الإمساك بالقارئ دون هوادة. حيث تسكن فى عقله، وتبقى هناك، حتى لو كان يشمئز مـنها. ففى القصة حقيقة، هى أنها تكشف عدم معقولية المعاناة فى عالم خلا من القيم، وتغلبت عليه الوحشية. والقصة تدين بالفضل فى أصلها إلى عبارة شـوبنهاور، الـذى يشبه فيها العالم بمستعمرة للعِقاب، وربما فكر كافكا مع

ذلك، فى (كابتن دريفوس فوق جزيرة الشيطان). فالقصة توحى فى مضمونها العام بأن العالم واقع تحت حكم إله، مصاب بجنون الصادية. وقد كان يسمح فـــى الماضـــى علـــى الأقل، ببعض الجزاء لمن يعانون العذاب الذى فرضه علـــيهم، لكـــنه الآن يـــنكر هذا عليهم نكراناً شديداً .فأمامنا مؤسسة تحاسب الجنود العاديين على أى مخالفة للقواعد (لا مثيل لهؤلاء بين السجناء) بأبشع صور العقاب الوحشية : فالآلة جاهزة، وهى مصممة لكى تنقش على أجساد المخالفيـــن العارية نص كلمات الوصية، التى خالفوها بسبب غفلتهم، ودون إرادة مـــنهم. وتكـــون النهاية هى الإعدام ولو على أتفه الأسباب. والمخالفة الوحـــيدة الـــتى ورد ذكرها فى القصة، هى أن أحد الجنود رفض أن يؤدى التحـــية العســـكرية كـــل ساعة أمام منزل قائده. ويحرص كافكا على كشف التـــناقض الصارخ بين الجريمة والعقاب، بصورة عبثية بشعة. إذ بسبب هذه الهفوة يوضع الجندى تحت ما يسمى بالمسلفة؛ لكى يتم قتله بعد اثنتى عشرة ســـاعة. هناك بصيص من العزاء، فيما يشرحه الضابط لأحد الباحثين، الذى تصادف وجوده فى هذه البقعة. إذ يخبره بأنه بعد ست ساعات يصبح السجين عـــادة، علـــى وعى كامل بالقانون، الذى ارتكب مخالفته، وقادراً كذلك على قـــراءته فى الوشم المنقوش على جلده، وعندئذ تتغير هيئته بصورة مدهشة. لكن فى هذا المثال الذى أمامنا لن يحدث شىء من هذا القبيل، وسوف ينجو الجـــندى دون أن يصيبه أذى. وبعد أن ينتهى الضابط من وصف هذه الآلة للباحث، يجد نفسه يحتج احتجاجًا هادئًا. وبناء على إيمانه المطلق بعدالة هذا الإجـــراء، فإنـــه يشرع فى تشغيل الآلة لتنقش الوصية "كن عادلاً"، ثم يضع نفسه تحت المسلفة. عند هذا تبدأ الآلة فى الدوران من تلقاء نفسها عن طريق المعجـــزة، وقـــبل أن تصل يد الضابط إلى ذراع التشغيل، لكنها بدلاً من أن تـــنقش الكلمـــات التى وضعت فى برنامجها، فإنها، وحسب روايته تخترق جســـده، ودون أن تتحول هيئته، كما حدث وما زال يحدث للجنود، فإنه يظل تمامًـــا كمـــا كـــان، وهو على قيد الحياة دون تحول أو تغيير، وجسده معلقاً بمســـمار يخـــترق رأسه. هنا تتحطم الآلة إلى قطع صغيرة، بسبب عجزها الواضـــح عن التعامل مع هذا الموقف، الذى وضع أمامها. أما الباحث، فبعد

أن قـرأ النـبوءة التى تقول إن القائد السابق الذى اخترع الآلة، سوف يعود للحياة فى يوم من الأيام، فقد أسلم ساقيه للريح وفر هاربًا؛ ليصل بأسرع ما يمكن إلى سفينته عابرة المحيطات، هرب دون شك إلى وسائل الراحة، التى أنتجتها الحضارة الحديثة.

قصـة "الحفـرة والبندول" لإدجار آلان بو، التى يمكن على الأقل أن تكـون قد أوحت بفكرة آلة التعذيب، هى بالمقارنة مجرد حكاية من حكايات الرعـب، تتسم بنغمة ميلودرامية صارخة، وعملية الإنقاذ فى نهاية القصة، هـى بالنسـبة لكافكا احتمال بعيد، لم يكن يقبل بإعادة إنتاجه. إن نبرة كافكا الرزينة المحايدة والأصداء التى يستوحيها، إنما تضفى على قصته مسحة من الطموح تميزها كثيراً عن قصة آلان بو. وعموماً فإن التفسيرات كانت كلها تؤكد، أنها قصة رمزية عن صلب المسيح مموهة بغلاف رقيق، وهذا بالتأكيد مـا كـان يدور فى ذهن كافكا، فالتلميحات المتناثرة حول الوصية القديمة، والضـابط الشاب توجد بينهما نوع من العلاقة، أشبه بعلاقة يهوذا والمسيح، وهذا ما يقوله أوستن وارين Austin Warren :

"الأرض هـى مستعمرة للعقاب، ونحن جميعاً تحت حكم الخطيئة فى ماضـى الأيـام، كانـت هناك آلة شديدة التعقيد، لإصدار الأحكام. هى آلة اللاهوت الاسكولائى، وكان هناك جهاز كنسي بالغ التعقيد، لإدارة هذه الآلة وهـو الآن فـى طـريق الاضمحلال : الحاكم القديم (الله) مات، لكن هناك أسطورة تقبل الرفض أو التصديق، تقول: إنه سوف يأتى ثانية[2].

كان كافكا يدور فى دائرة هذا المعنى، لكنه لم يكن بهذه الدقة المنهجية، الـتى يوحى بها هذا التقرير المفيد. فالآلة، مثلاً، من المحتمل ألا تشير إلى اللاهوت الاسكولائى، بقدر ما تشير إلى الصليب ذاته، وعذابه المقرر بحكم إلهـى، وقـد طرحـت هذه الفكرة فعلاً، وهى فكرة معقولة، إن الآثار التى تركـتها المسلفة، جاء الإيحاء بها أصلاً من الجروح الصغيرة والعديدة، التى تغطـى جسد المسيح فى لوحة المذبح Isenheim altar – piece التى رسمها الفـنان ماتـياس جـرونفالد Mathias Grünwald.[3] إن دوران الآلة ذاتيًا بطريق المعجزة – عندما وضع الضابط نفسه عليها – إنما يشير عندئذ إلى

غاية خارقة للطبيعة، ولكن الآلة تتقلص من غرابة المهمة.. وهى تعليم العدل لأعظم الناس عدلاً، ثم تحطم نفسها بهذه العملية. وغياب الإشارة إلى أى نوع من القيامة أو البعث، لا يقف عائقاً أمام هذا التفسير. ففى زمن كافكا أصبحت القـيامة عند كثير من اللاهوتيين، أمراً مستحيلاً من الناحية العملية. الحقيقة، أنه قد اكتشف فى اللاهوت المعاصر مسيحاً لم تدركه القيامة، بل واستخلص مـنه لحظـة شـديدة الحـيوية فـى قصته. يصف ألبرت شفيتزر Albert Schweitzer فى الفقرة الأخيرة من مقاله "البحث عن مسيح تاريخى" المشهد قـبل وبعـد موت المسيح، فى ألفاظ تشبه كثيراً ألفاظ كافكا إلى الدرجة التى توحى، بأن كافكا قد قرأ هذه الفقرة، وألمح إليها متعمداً.

كتـب شفيتزر يقول "الصمت يحيط بالجميع" ثم يظهر يوحنا المعمدان وهـو يصـرخ "توبـوا لأنه قد اقترب ملكوت السموات" وسرعان ما يأتى المسـيح، ومعلـوم أنـه ابن الإنسان، الآتى ليمسك بعجلة القيادة فى العالم، ويحـركها نحـو الثورة الأخيرة، التى تضع نهاية التاريخ كله، لكن العجلة تـرفض الدوران فيلقى بنفسه عليها، فتدور عندئذ وتسحقه، وبدلاً من إقرار الأحكـام الأخروية، فإنه يحطمها. وتستمر العجلة فى الدوران، ويظل جسد هـذا الإنسـان الـذى لا حدود لعظمته، والذى كان لديه من القوة، ما يكفيه للتفكير فى أنه القائد الروحى للإنسانية جمعاء، ولكى يخضع التاريخ لغاياته، يظل هذا الجسد مشوهاً ومعلقاً عليها، وهذا هو انتصاره وعهده.[4]

الـتماثل قريب جداً، بدرجة تكفى لتحديد الاتجاه العام، الذى كان كافكا يـنوى السير فيه. وهذا لا يعنى القول بأن كافكا قد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بما كـان يعنيه شفيتزر. فالتلميح إلى فكرة لا يعنى تبنيها، ومن السهل أن نرى بوضـوح، مـن عبارات القصة كما كتبها، أن الضابط مات وهو يحاول أن يثبـت أنه فى جانب الصواب، ولم يمت بسبب حبه للبشر، وحيث إن الذنب المنسوب للسجين، لا علاقة له بأى عقيدة مسيحية عن الثواب والعقاب، فإنه يـبدو مـن قبـيل العبث. لقد أحال كافكا جريرة الجندى إلى هفوة فى غاية البسـاطة، بحيث يجعل العقاب يبدو فظيعًا بدرجة لا يمكن تبريرها على أى أسـاس من الأخلاق. وكما يقول الضابط "الذنب، دائما لا شك فيه"، هذا هو المـبدأ الذى يعمل هو بمقتضاه، وهو نفس المبدأ الذى تسير عليه المحكمة،

كمـــا يبدو فى رواية "المحاكمة" وهذه هى التجربة المتحكمة فى حياة كافكا، وهـــى مـــن أعـــراض مرض الاضطراب العصبى، وليست تجربة إنسانية مشـــتركة، وليســـت كذلك من أساس الديانة المسيحية، رغم وجود الاعتقاد بالخطيـــئة الأولى. فإذا كان كافكا يريد أن يقدم قصة رمزية عامة للمسيحية، فإنه قد ترك بلا شك بعض التناقضات التى ليس لها ما يبررها.

الاحـــتمال الأكـــبر.. أن كافكا كان فى نيته، أن يتناول بعض الأفكار حـــول صلب المسيح، والمجئ الثانى، إلى غير هذا مما يريد غرسه فى ذهن القارئ، دون إدخاله فى إطار أى منهج تاريخى، أو أى رأى لاهوتى محدد، لأن كافكـــا لـــم يكن مهتمًا بتقديم تفسيرات جديدة فى أىٍّ من هذين المجالين، وإنما كان جل همه أن يثير أفكاراً أو مشاعراً معينة حول فكرة العذاب، من أجـــل الخلاص، وهو مشغول جزئياً بالتفكير فى ظروف معاناته، عسى أن توصـــله لأى نوع من الخلاص. وقد عبّر من خلال القصة إلى حد ما، عن احـــتقاره لوسائل الحضارة الحديثة وسهولتها، فيما تمثله نساء ميس الضباط، اللاتى يرسلن الحلوى، وبعض النصائح للسجناء، لكنهن لا يظهرن عند تنفيذ الإعـــدام مطلقاً. فالضابط، كان وهو يحكى، يعبر عن حنينه للأيام الخوالى، حيـــن كانـــت المعاناة موضع احترام، وكان الناس يأتون بالآلاف؛ لمشاهدة عملـــية الـــتحول على وجه السجين وهو يحتضر. ولابد أن كافكا، حسب ما يقول دكتور بالسى Palsey كان فى ذهنه تلك الفقرة، التى وضعها نيتشه عن "أصـــل الأخـــلاق" "Genealogy of Morals" حيث يمتدح بشدة الفكرة التى تقول: إن الألم هو أحد المعلمين العظام للإنسانية!.

"لـــم يكـــن هناك أبداً احتياج للدماء، والعذاب، والتضحية. عندما رأى الإنسان ضرورة أن يطبع أى شىء فى ذاكرته : إن أشد التضحيات والنذور ألمًـــا (بمـــا فـــيها التضحية بالمولود الأول) وأن أشد التشوهات إثارة للنفور والاشمئزاز (كالإخصاء مثلاً) وأشد الشعائر قسوة، فى جميع المذاهب الدينية (وكـــل الديانات هى فى صميمها أجهزة لممارسة القسوة) - كل هذا ينبع من تلـــك الغريزة، التى تقدس الألم، على أنه أقوى العوامل التى تساعد الذاكرة على التذكر.[5]

المعـــنى الذى يرمى إليه نيتشه فى هذه الفقرة، غير محدد، ففى سياق الـــنص يـــبدو هو منقسمًا إلى نصفين، نصف يندد بوحشية الإنسان، ونصف يتـــباكى على سقوطه فى وهدة الانحطاط، والإصلاحات البشرية، ولكننا نجد نفـــس الازدواجية فى قصة كافكا. فقد يبدأ بكيركجورد، وبكلمات كيركجورد الـــتى استشـــهدنا بها من قبل،[6]عن عذاب التساؤل المفرط، والذى يراه من صـــنع العلـــى القديـــر، وقد يواصل تشكيل رؤيته لنفسه، بالاعتراف بالذنب المطلق، ولكن هذه الفكرة ذاتها، التى طورها نيتشه بطريقته الخاصة، تنطوى على نوع من المتعة الصادية، أو المازوكية. وجزء من هذا الإحساس يمكن أن نستقيه من قصة كافكا ذاتها[*].

ثـــم – وهذا شيء لا ينبغى إغفاله – الشعور بأن العصور الحديثة، قد انحطـــت أخلاقـــيًا لنبذها الألم والقسوة، لأنه بنبذها الألم والقسوة فهى أيضًا، ترفض العوامل التى يمكن التوصل عن طريقها إلى معرفةٍ حضيض الخطيئة البشرية. وعلى النقيض من كيركجارد، يبدو كافكا مصمماً على أنه لا قيامة ولا خـــروج مـــن هـــذا الحضـــيض، فقد كان السجناء فى الماضى يتحول مظهـــرِهم، لكـــن الضـــابط يبقى كما كان فى حياته، دون تحول أو تغيير، مشبوكاً فى مسمار يخترق جبهته.

الـــتجربة الشخصـــية الـــتى يمكن أن تكون، قد دفعتٍ بكافكا إلى هذه الـــرؤية كانت تجربة حادة، بدرجة مكنته أن يمسك بها فعلاً، لكنه، رغم كل هـــذا، لا يكتب فلسفة للتاريخ أو نبذة دينية، بل يكتب قصة، وهذا لا يتطلب مـــنه بالضـــرورة أن ينحاز إلى شخصية ما بذاتها : فهو يضم الباحث مثلما يضم الضابط فى القصة، وعندما يقال كل شيء، ويتم كل شيء، يبقى علينا أن ننظر إلى المعنى الكلى، الذى لا يتأتى مما قيل، بقدر ما نحسه من الإيقاع العـــام ومن التوازن بين جانب وآخر، من جوانب القصة. ففى الفقرة التالية،

(*) بالنســـبة لصـــحة رأى نيتشـــه حول لذة مشاهدة التعذيب، الذى كان يجرى علنًا أمام الجماهـــير فقد تناولـــه باستفاضة الأستاذ هيوزينجا Huizinga فى كتابه "اضمحلال العصور الوسطى" وأوضح فيه بجلاء ما أغفله نيتشه، وهو أن دوافع الرحمة والعطف كانت متساوية فى قوتها.

يصف لنا الضابط تأثير عملية التحول، على الناس فى الماضى، حيثما كانت الجماهـير الغفـيرة تحرص حرصاً شديدًا، على أن تحضر لمشاهدة عملية التنفيذ:

"حسناً، ثم جاءت الساعة السادسة، كان من المستحيل علينا، أن نعطى تصريحاً لكل شخص بطلب السماح له بالمشاهدة عن قرب. لكن أمرنا القائد بفضل حكمته، أن نعطى الاعتبار الأول للأطفال – أما أنا فبحكم مهنتى كان مسـموحاً لى بالوقوف هناك فى كل الأوقات وكنت فى أغلب الأحوال أجلس القرفصاء، وعلى يمينى طفل وعلى يسارى طفل فى كل يد. كيف كنا جميعاً نسـتوعب مشـهد التحول، على وجه الرجل المعذب، كيف اعتدنا أن نغرق خدودنـا فـى وهج هذا العدل، الذى تحقق أخيراً وسرعان ما تلاشى ! هكذا كانـت تلك الأيام، يا رفيق ! ومن الواضح أن الضابط قد نسى من كان يقف فـى مواجهـته، فراح يعانق الباحث، ويضع رأسه على كتفه. فشعر الباحث بالارتباك والحرج، وأخذ ينظر خلف الضابط بنفاد صبر..."

يوجـد شىء من الجنون، فى تصرفات الضابط هنا. إذ لا يمكن الظن بأنه فعل هذا من قبيل السخرية.(على فرض أنه كان بقصد السخرية بأساليب التربـية المسـيحية، الـتى تنحو إلى تعليم الأطفال عن طريق تأمل صورة المسـيح المصلوب. فهذا سوف يفشل، ذلك أن هذه التربية لا يمكن توجيهها مباشـرة، للاستمتاع برؤية المسيح المصلوب، على أنه إجراء للعدل). كذلك فإن معانقة الضابط للباحث هو سلوك شاذ.

لكن كافكا لا يسمح بأى سلوك إنسانى عام هنا، ولا تبدر منه أى إشارة تدل، على توقعه أن ينفر الناس مما يقدمه. وعلى العكس من ذلك، فإنه يقدم لـنا عنصراً شاذاً فيما يظهره الآخرون جميعًا، من ردود أفعال. فالباحث لم يحـس إلا بالارتـباك، عند معانقة الضابط له. وبعد قليل، نجد السجين يهتم اهتمامًا محايداً بماهية الآلة، مع أنه على وشك أن يعذب حتى الموت، فينحنى فـوق الغطاء الزجاجى للمسلفة، محاولاً أن يرى ما رآه الآخرون، وفاته أن يراه. لكن فيما بعد، حينما يوضع فعلاً فوق الآلة، والإبر تلامس لحمه، فإنه يبعث للجندى بإشارات، ويهمس له، متظاهراً بالصداقة والمودة، وكأن الأمر

كلـــه مجرد فزورة. ثم يفرح فرحاً طفولياً بهدايا المناديل المقدمة له من نساء مـــيس الضـــباط، ويقضى وقتاً يلهو فيه، بمحاولة خطفها من الجندى، الذى يتلاعـــب بإعـــادة خطفها منه ثانية. وعندما يرقد الضابط فوق الآلة يضحك السجين، ضحكة مكتومة تستمر لوقت طويل، فرحاً بما يظنه عملاً من أعمال الانـــتقام. فى كل هذا، تغيب التصرفات الإنسانية غياباً كاملاً بحيث لا يمكن تفســـير هذا إلا بمنطق الوضع، خارج نطاق الإنسانية الذى كان يخيل لكافكا أنـــه قد وصل إليه. أما من وجهة نظر الإله، الذى قدر هذه العذابات، فإنه قد يـــبدو ممكناً وصفها بل ومعايشتها مع هذا النوع من التسلية الفظة، إذ تصبح الفكاهة هنا من النوع المقزز.

المعيار الإنسانى الوحيد فى القصة هو الباحث، وهو شخصية منفصلة عما حولها، يحتج على ظلم الآلة إلى درجة معينة، لكن كما هو واضح بدون مشـــاعر قوية. أما حاجة كافكا لهذا الباحث، فكانت لأسباب فنية، جزئياً لكى يمكـــن شـــرح عمـــل الآلة لشخص، لا يعرف شيئًا عن عملها، ومن ناحية أخرى، لأنه لابد من وجود شخص ما حتى النهاية؛ ليقدم تعليقه صريحاً، أو مضمراً. لكن بالسماح للباحث بالانطلاق نحو سفينته، فإن كافكا قد ألقى بثقل القصة كله إلى الضابط. وعند وضع كل هذا فى الميزان، يتولد لدينا انطباع بـــأن البديل لإدانة الضابط، هو فزع الباحث وجبنه، وهذا يضفى على وجه الضابط المعدوم نوعاً من الجلال الرهيب.

فى سبيل خلق هذا التوازن، اضطر كافكا، رغم ذلك، أن يقبل نهاية لم يكن مقتنعًا بها اقتناعًا كاملاً. إذ نجد فى مذكراته عدداً من المسودات خاص بهذه النهاية. وبعد ثلاثة سنوات تقريبًا من كتابة القصة، كتب إلى ناشره فى ٤ ديســـمبر ١٩١٧، ليعـــبر له عن عدم رضائه الشديد عنها. وكان فى هذه المـــرة محـــدداً فـــى كلماته: "هناك صفحتان أو ثلاثة قبل النهاية عبارة عن لخبطة وكلام فارغ، ووجودها يشير إلى خطأ أشد عمقاً، فهناك آفة تنخر فى الأعماق، تجعل من نمو القصة وتطورها وامتلائها وعاءً خاوياً"، صفحتان أو ثـــلاث قـــبل الـــنهاية، أى بالضبط عند النقطة التى يلقى فيها الضابط حتفه، وحيـــث تـــتحطم الآلة ذاتها، فالجزء الذى لم يقتنع به كافكا، هو الفقرة التى يـــترك فيها الباحث المشهد ويعود إلى سفينته. الآلة الآن لا تحطم ذاتها بقدر

ما تتقيأ تروسها وعجلاتها، وكأنها أصيبت بالغثيان، بفعل التناقض المفروض عليها، فى أن تعاقب – بتهمة الظلم – إنسانًا هو بنص كلمات القصة، أعدل الناس جميعًا (مطلق العدل) . هنا نجد شيئًا من هيجل وهو "نفى الذات – Self annulment الـــذى أبـــرزه بجـــلاء بروفيسور إمريش Emrich عندما يأخذ الاعتراف بالحد الأقصى، الذنب المطلق فى الصراع جدلياً مع الحد الأقصى، الـــبراءة المطلقة للضابط،(وهنا يتذكر الإنسان البراءة، والشيطنة التى نسبت إلـــى جورج بندمان من جانب والده فى قصة "الحكم") فإن الجهاز لا يمكنه البقاء بشكله الحالى. لقد تحطمت الآلة، وكان من المتوقع، مع ذلك، أن يظهر الباحـــث والسجين شعوراً بالارتياح، حتى ولو بالابتهاج. لكن بدلاً من هذا، تـــأتى بعد ذلك سلسلة من الأحداث غير المنطقية : فمن كونها فنتازيًا رويت بواقعية، فى كل تفصيلاتها. بصرف النظر عن تحطم الآلة ذاتها، فإن القصة تـــبدأ فى إظهار علامات خاصة بمنطق الحلم، وتأتى لحظات غير مفهومة، مـــثلما يحـــدث عـــندما يفقـــد كافكا سيطرته على موضوعه المفزع أحياناً. وســـرعان مـــا يتكشف هذا الضياع، عن طريق الفقرة التالية، حول صورة الضابط

عـــندما يصل الباحث، ومعه الجندى، والمحكوم عليه من خلفهما، إلى أولى بيوت المستعمرة، يشير الجندى إلى أحدهما ويقول "ها هو دار الشاى".

الإشـــارة المفاجـــئة إلـــى هـــذا المكان، الذى لم يذكر من قبل. باتت ضـــرورية بسبب ما سوف يأتى من أحداث : لكنها لا زالت عند هذه النقطة مجـــرد ملاحظـــة خارجة، عن صلب الموضوع بدرجة واضحة. لأن كافكا يريد أن يقود القارئ إلى مشهد قد صمم هو على تضمينه، مهما كانت ضآلة الصلة بينه وبين أوضاع القصة حتى الآن. فبعد قليل، يحكى لنا أن الجو فى دار الشـــاى قـــد أوحى للباحث بذكرى تاريخية "فشعر بعبق الأزمنة الغابرة وقوتهـــا" دون شرح أو تفسير، لمجرد وجود هذا المبنى. يريد كافكا بوضوح أن يخبر قارئه. إن هذا الباحث العطوف قد ارتاع، وملأته الرهبة من الفظائع والعذابـــات، التى فرضها القائد القديم، لكنه لم يعثر على الوسائل، التى تعينه على أن يفعل هذا، بطريقة مؤثرة. فدار الشاى هى ابتكار غير كاف، لا ينبع مـــن الحقيقة الداخلية، التى امتدحها كافكا نفسه. ثم يأتى الاكتشاف بأن القائد

القديـــم، قد تم دفنه تحت منضدة شاى، وهى فكرة تطابق منطق الحلم تماماً، خصوصـــاً عندما يظهر أن هناك بالفعل مقبرة صغيرة من الحجر، منخفضة جداً بحيث تبقى تحت المنضدة. عند هذه النقطة تصبح الحاجة إلى دار الشاى واضـــحة، يتبين الإنسان أنها مجرد حيلة مقحمة. على الحجر نقش يتنبأ بأن القـــائد القديـــم، ســـوف ينهض من قبره ذات يوم، وينادى على أتباعه؛ لكى يقوموا بغزو مستعمرة العقاب - بعبارة أخرى، سوف يكون هناك. إما يوم للدينونة، فالشعائر الدينية التى وصفها نيتشه سوف تتم استعادتها، ولكى يقرأ الباحـــث هذا فإنه اضطر أن يركع على ركبتيه، وهكذا يتخذ وضعاً ينم عن التبجيل والاحترام، فأى قبر عادى لا يتطلب مثل هذا الوضع لقراءة النقش: لـــو كـــان القـــبر صغيراً جداً، وكانت "حروفه صغيرة" كان يمكن أن يبدو الـــركوع طبيعـــياً. وهكذا يرى القارئ أن غرض كافكا من هذه الفقرة كلها، وهـــو غرض لا يمكن بالضرورة تحقيقه عن طريق الصراحة - أن يوصلنا إلـــى هـــذه اللحظـــة، كما حدث فعلاً، لحظة هزيمة الباحث. فالقبر الصغير الحجـــرى، يوحـــى بمنضدة تغطيه، المنضدة توحى بدار الشاى، وأول فكرة خطرت له - بعد تحطيم الآلة - هو الذهاب إلى هذا المكان. إن هدف كافكا فـــى التعميم قد أدى إلى إرباك هذا التسلسل : إنه يريد أن يقول بإصرار: إن تدمـــير الآلة ليس نهاية لكل ما كانت ترمز إليه، وإن أولئك الذين يعارضون رأيـــه، الـــذى توصل إليه وتبناه بخصوص المعاناة - يجب أن يبدو حجمهم صـــغيراً. وقد تم له هذا بأسلوب وضيع. وقدمت الإشارة الجسدية تعبيراً عن الـــركوع، دون أن يكون هناك ظروف تفرض هذا، والباحث لم يتأثر حقيقة، وإنما فرض عليه أن يبدو كذلك.

فـــى "الممسوخ" أنهى كافكا القصة، بانقراض الشخصية المحورية، فقد تم إلقاء جريجور سامزا مع زبالة الصباح. وعلى حد تخمينى، فإن كافكا قد انتهى هناك بلحظة إيجابية، أثارت غضبه، بسبب إعادة تأكيدها للحياة، وكان يســـتحيل عليه، أن يقدم هذا التأكيد بأمانة . فى "مستعمرة العقاب" يكتب هو الآن نهاية سلبية، تؤكد قيم العذاب النفسى، وتفضل قبول الانقراض، أو الفناء علـــى الـــبقاء، فى عالم عطوف إنسانى المشاعر . وهذا يثير سخطه أيضًا، ربمـــا مـــن أجل السبب المقترح، مع ذلك، فإن أهم نقطة توصلنا إليها هنا،

يمكن أن تكون هى النهايات التى لا تقنعه. ففى كل من القصتين.. الفناء هو النهاية الحقيقية، وهو النهاية الحقيقية لرواية "المحاكمة" وليس النهاية الفعلية. هذه هى الغاية التى كان كافكا يدفع نفسه بعناد نحوها .رغم تدمير الآلة فإن الصـــفحات الأخيرة .يجب ألا يتاح لها أن تعطى أى تعليق آخر. فليس ثمة صـــعود مـــن الهاوية، ولا نهاية مهما كان التناقض، للذنب المطلق، وعلى الإنســـان ألا يسمح بوقوع شىء بعد هذا، ولا حتى بامتداح القوة التى قدرت هذه الأشياء. الحياة فيه لابد من إماتتها، وكانت المحاكمة هى الخطوة التالية فى هذا الاتجاه.

الفصل السابع

المحاكمة

الفصل السابع
المحاكمة

كتب أندريه جيد يقول: "إن جو الكرب الذى يسود فى رواية "المحاكمة"، يصل فى بعض الأحيان، إلى درجة لا تحتمل، إذ كيف لا يقول القارئ، إن هذا الشخص الذى تجرى ملاحقته هو أنا؟" (1) فأى إنسان يسلم نفسه لتجربة الرواية، لابد أن يعرف صدق هذا القول. ففى داخل هذه القيود التى تحاصره يختنق الإنسان مع كيه، وتركبه الحيرة بفعل المجادلات، التى لا تنتهى، ويصيبه الارتباك، من غموض المحكمة ثم يستريح حين يتم تنفيذ الإعدام، وينتهى الخوف من الأماكن الضيقة. وهذا كما يبدو لى، ليس عالم جوزيف كيه وحده، فالجزء الأكبر من المحاكمة، يجرى فى بيئة عادية، فى بنسيون، فى بسنك، فى شقق فقيرة مؤجرة. وفى مكاتب تمتلئ بالخزائن والملفات. وقد تنتقل أحياناً إلى أماكن أشد غرابة، إلى كاتدرائية فى جو شديد الظلام، وإلى غرف فوق السطوح، حيث يوجد موظفو المحكمة وحجرة القضاة، خارج سلم وهو ما يوحى فى الغالب، بأن هذا العالم مقبول بصفة عامة. فنراه من خلال النظرة التقليدية، لكننا نراه حتى الأعماق. فهناك محكمة تحت كل سقف، فعم كيه والسيدة جروباخ صاحبة المنزل – على وعى بهذا ولا يتكلمان عنه إلا نادراً. أشد وقعاً وإقناعاً مما لو كانت بيئة أكثر رومانسية، فى الضغط على القارئ، بتجربة كافكا الخاصة مع الرعب.

ليست تجربة كافكا وحده.فمارتى جرينبرج، يستشهد بسطور من وردز ورث wordsworth تتطابق بصورة مدهشة مع هذه الحالة:

ثم فجأة تغير المشهد

واحتوانى حلم غير متقطع

فى خطب طويلة، أعددتها للدفاع

أمام قضاة غير عادلين – بصوت مجهد

وعقل مشوش، وإحساس، يشبه الموت

إحساس بالهجران الغادر،

شعرت به عند آخر ملجأ لى. وهو روحى. [2]

وقد يعذرنى القارئ، من أجل التفكير فى كلمات لوثر، التى جاءت فى محاضـــرته حـــول الرســـالة، إلـــى أهل رومية، وهى ترتبط كذلك بجوهر الموضوع، وإن كان السياق مختلف:

"لأن الله لا يـــريد لنا أن نحصل على الخلاص ببرنا الذاتى، ولكن عن طـــريق عدالـــة خارجية [أوبر:righteousness ثم يمضى لوثر إلى القول إنه بســـبب هذا فإننا قد نغتر بأنفسنا بما نعتبره برأ لنا]. أى عن طريق عدالة لا تنـــبع منا، ولما أصل فينا، بل عدالة تأتى إلينا من مكان آخر. وهكذا لابد أن يقوم التعليم، على عدالة تأتى من خارجنا، عدالة غريبة عنا. ومن أجل هذا، فعدالتنا الفطرية لابد من اقتلاع جذورها أولاً".

من المؤكد أن فكرة العدالة – فى رواية كافكا – أشبه بفكرة لوثر، فى أن العدالـــة بعيدة جداً عن كل البشر، وعن كل الأفكار البشرية. الفرق يكمن فى أن الغاية النهائية، هى تبرير البشر للحصول على النعمة. وهذه الفكرة لا أثـــر لها فى رواية "المحاكمة" مهما كانت آراء كافكا الخاصة. فالمشكلة فى المحاكمة هى أنه لا توجد تهمة معينة. عند القبض على كيه، فإنه يسأل عن الـــتهمة الموجهة إليه، فيقال له: إنه حيث تنعدم إمكانية الخطأ، فإن المحكمة تـــنجذب نحو "الذنب"، الذى يكون واضحاً هكذا، وليس فيه شك. ولكن ليس هناك تحديد لنوعية الذنب، موضوع التساؤل. وربما تقول مارتى جرينبرج: إن خطيـــئة جوزيـــف كيه، هى فى الشكوى من الخطأ الذى وقع عليه، إذ لم يكـــف أبداً عن ترديدها إلى ما قبل النهاية بقليل [3] لكن إذا – استطعنا نحن القراء – أن نرى هذا، فى الوقت الذى لا يستطيع جوزيف كيه أن يراه، فإننا نكون قد وضعنا فى موضع متفوق بطريقة محرجة. أن يعرف أحد من الناس الإجابـــة علـــى مشاكل كيه بهذه الطريقة .. معناه أن يخرج نفسه من تجربة الرواية. وكذلك التفسير الذى يقدم أحياناً، على أن كيه مخطئ، لأنه اعتاد أن يـــزور إحـــدى النساء مرة كل اسبوع من أجل (الرعاية الصحية) هو تفسير تقلـــيدى غـــير ملائـــم. فقـــد تكـــون مثل هذه الزيارات مفيدة لكيه للأسباب

المذكورة، وهو كل ما نعرفه من الناحية الأدبية. والايحاء بأن آليات المحكمة كلها، قد أعدت للعمل، من أجل هذا الذنب البسيط (حقاً أن كيه ربما ليس لديه حب لهذه المرأة)، هو إيحاء سخيف يستوى فى سخافته مع الحقيقة التى، يشتد الالحاح عليها خلال الكتاب كله، والتى تقول: إن كيه لم توجه إليه أى تهمة.

لكن هناك تفسير ثان، وهو تفسير سياسى. فنحن نلاحظ أن الاستجواب الأول - مثلاً - قد جرى معه فى حى فقير من أحياء المدينة، يختلف تمامًا عن الحى الذى يسكنه كيه، حيث شبه تجمع الناس هناك ب"اجتماع سياسى" وقد أوحى هذا بأن كيه إنما يحاكم، من أجل معتقداته السياسية، أو ربما لعدم قيامه بأى نشاط سياسى.(فالقائمة التى أعدها ماكس برود للقراءات المختلفة، توضح أن كافكا قد كتب فى الأصل "اجتماعًا اشتراكيًا"). وقد ازدادت أهمية هذا التفسير؛ نتيجة اكتشاف كلاوس واجنباخ Klaus Wagenbach أن كافكا كان مهتمًا بالحركات الفوضوية فى زمنه، وأنه حضر اجتماعات "نادى المالديتش Klub Mladijch" التى تمت تحت رقابة البوليس. مع ذلك، فإن الأبحاث الأخرى تبين أن كافكا لم يدرج "اسمه بين الأعضاء فى قوائم النادى، ولا يظهر اسمه فى تقارير البوليس الخاصة باجتماعاته، ولا فى استجوابات القضاء التى تمت مع موظفيه، رغم دقة هذه التقارير".[4] فإذا كان قد حدث، فمن الممكن أن يكون كافكا قد حضر متخفياً، والواقع أن سجل حياته كلها لدى البوليس، هو سجل ناصع البياض. لكن الدليل لا يوجد فى ذلك، بقدر ما يوجد فى الرواية. صحيح أن هناك بعض إشارات تتعلق بمواقف الجماهير المختلفة نحو كيه، من الشمال ومن اليمين. ولكن إذا كان لهذه الإشارات أى معنى سياسى. فإنه معنى ضئيل،لأن كافكا لم يتناول أبداً أى موضوع سياسى. فربما شعر بقليل، من وخز الضمير الاجتماعى فى أعماقه، فدفعه إلى وضع أول حجرات المحكمة فى حى فقير. ولا يستطيع الإنسان أن ينطلق من هذا، لكى يشير، كما فعل ويلهم امريش Wilhelm Emrich إلى أن كيه هو نموذج للبرجوازى، الذى يحاكم بسبب سلوكه غير الاشتراكى. إن الجانب السياسى قلما يبرز هنا، وعندما ينتهى الفصل فإن القارئ، يبقى لديه نفس الإحساس، بتهمة غير محددة. إن فكرة "الذنب

المطلق" عند كيركجارد هى أقرب إلى التطابق مع ذنب كيه.

لكــن هــناك صــفة مميزة، هى الفكاهة. يحكى ماكس برود أن كافكا عــندما قــرأ الفصــل الأول، مــن "المحاكمة" بصوت مرتفع لمجموعة من أصدقائه، انفجروا جميعًا ضاحكين ضحكة قوية. وهذا أمر يصعب تصديقه: إلا أنــه توجــد بعض العناصر الفكاهية، خاصة فى المشهد الافتتاحى، مثلما يحــدث عندما يقدم كيه رخصة الدراجة لإثبات شخصيته، أو سوقية الحراس وعدم مبالاتهم:

- كيف يمكن أن أكون رهن الاعتقال؟ وفى هذه الظروف؟

- فــرد الحــارس وهــو يغمس لقمة خبز فى برطمان عسل. "نحن لا نجيب على هذا النوع من الأسئلة."

لــم تصــل نغمة لوثر فى كتابته إلى هذه الدرجة، ولا كيركجارد. لم يحدث منذ فيللون Villon أن عولجت مسألة الموت والإعدام، بهذه الرعونة فــى الأدب الأوربى، وإن يكن كافكا قد استطاع أن يتصور الحارسين، بمثل هذه الطريقة لدليل كاف على أنه لم يكن يسقط ذاته كلها على الشخصية التى أعطاها الحرف الاول من اسمه.

رغــم أوجــه التشــابه الكبــيرة بين تجربته، وتجربة بعض الرجال الآخرين، فهناك نغمة خاصة مميزة، وكما يحدث فى الكثير من أعمال كافكا، إذ نجــد فــيها إشــارات شخصية متخفية من المفيد أن نتعرف عليها؛ لأنها تساعدنا فى فهم أشياء كان يمكن بدونها أن تظل غامضة. فإن يكن كافكا قد بــدأ كتابة "المحاكمة" فى اغسطس ١٩١٤ فهذا فى حد ذاته حدث له مغزاه، لأن مدخل مفكرته فى ذلك اليوم، يسجل فسخ خطوبته لفليس باور فيما يسميه "المحكمــة فى الفندق" (أى فندق "Askanischer Hof" حيث ذهب إلى هناك قاصــداً أن يبلغ فليس باور أنه لا يستطيع أن يتزوجها).- إن إعدام جوزيف كيه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بهذه الحادثة، وكما يروى كلاوس وجنباخ أن موت كــيه عشــية عــيد ميلاده الواحد والثلاثين، يتوازى مع قرار كافكا قبل عيد مــيلاده الواحــد والثلاثين مباشرة (٣ يولية ١٩١٤) حين قرر الذهاب إلى برليــن ليعلــن نيته فى الزواج من فليس. هكذا يبدو الحكم على كيه مرتبطًا

بتصميم كافكا، على أن يمضى فى الحياة وحيداً بدون فليس. لأن إعدام كيه، لا يخـــتلف عن موت جورج يندمان، إذ إنه أتاح للكاتب فى داخل كافكا، أن يستمر فى الكتابة وفى تحليل نفسه.

فالـــرواية الـــتى تقدمت سريعاً فى عدة فصول، تأخذ فى الإبطاء، ثم تـــتوقف فى سنة ١٩١٦، لتدخل فى دنيا الأحلام، مثل قصة "الحكم" إنها حلم يقظـــة، عـــالم واقعى يعيشه كحلم، وحلم يعيشه كعالم حقيقى فى الواقع. لم يحـــدث فـــيه شيء مستحيل أو خارق للعادة – لا نرى أحداً يطير فى الهواء مثلا – بل الناس يروحون ويجيئون بإحساس واحد، هو اللامبالاة والانصياع للصـــدفة كمـــا فى الأحلام. ويبدو طبيعيًا بالنسبة لكيه، أن يرى بعد القبض عليه، ثلاثة من موظفى مكتبه جالسين فى الخلفية (رغم أن هذه الحادثة يمكن أن يكون مصدرها، ليس الحلم وإنما مجابهة مماثلة فى أول فصل فى رواية "البديل The Double" لديستوفيسكى) فهو يعرف،كما يعرف أى شخص أثناء الحلم، أنهم كانوا هناك طيلة الوقت، مهما كانت الدهشة التى تصيب الإنسان عند رؤيتهم فى حالة اليقظة، ومثل هذا يحدث عندما يتعرف كيه على رجل الاعمـــال بلوك، فى حجرة المحامى هولد، الذى كان يجلس دون أن يراه فى الظلمة.

هـــذه الصفة تمثل عيباً فى أى عمل روائى. فكما هو الحال فى رواية "أمريكا" نجد جميع الشخصيات تقريبا، ما عدا الشخصية الرئيسية، تظهر مرة واحدة، ثم تختفى نهائيا دون ذكر، وهو ما يبدو تراكمًا يفتقد المنطق، كالذى نراه فى الفصل الأول، والذى يمكن أن يترك تأثيره المدمر فى نهاية الأمر. ولابـــد أن يلاحـــظ القـــارئ، أن هذه الثغرة الخارقة للعادة، سرعان ما تفتح الطريق لسلسلة من الوقائع الأقل إقناعًا، أولها الحديث مع السيدة جروباخ، ثم مهاجمـــته الآنسة بورستنر من مكمنه. واقعة القبض عليه بطريقة غامضة، تعقـــبها مواجهـــة الفتاة فى الحجرة التالية (أشير إليها فى المخطوط بحرفى F.B. أى Fraulin Burstner –) بطريقة تجعل الأمر يبدو وكأن عملية اعتقال كـــيه، مرتبطة بمشاعره نحو هذه الفتاة، الشىء الذى يخجل منه. لقد أصبح التشـــابه يقيـــنًا مؤكداً، إذ أعطى لكيه خلفية حياة كافكا، كما أعطى الحروف الأولـــى مـــن اسمه. والصعوبة تأتى من أن هذه المسألة لا يتاح لها أن تنمو

وتــتطور. وقد يخاطر المرء فيتكهن بأن كافكا، كان يكتب عن الصراع فى داخله، بين الرغبة فى الإصرار على إمكانية الذنب المطلق (والشك المطلق فيما يخص الذنب والبراءة) كتمهيد لاشتغاله بالكتابة، وبين رغبته فى فليس. لكن الرواية لا تقول هذا فعلاً، وحين يذهب كيه لرؤية الآنسة بوستنر للمرة الثانــية، فإنــه يضطر للاشتباك في حديث ممل، يشغل فصلاً كاملاً مع فتاة اســمها مونتاج، وهى لا تفعل شيئاً سوى أن تعطله بطريقة استفزازية وغير لائقــة، فيبدو الأمر، وكأن الدافع الأول لتأليف هذه الرواية قد أصابه الذبول، لأن كيه لا يلتقى بالآنسة بورستنر ثانية، لكن كافكا بوعيه كفنان لم يقرر هذا، بل سمح بامرأة أخرى كبديل، لا تثير اهتمام كيه بأى شكل من الأشكال، نوع من الرقابة قد أخذ يمارس عمله، ومن واجب الفنان أن يحبطه، لكن كافكا هنا كـــان أقرب، إلى وضع المريض النفسى، الذى يحتاج فى تحليله إلى معونة شخص آخر.

لكــن بــرغم اخــتفاء الآنســة بورستنر من الرواية، فإنها أثارت من المشــاعر ما ضمن لكيه عدداً من النساء؛ ليملأ الفراغ الذى تركته، فى نفس الوقت الذى شرع يدرك فيه كيه، أن جميع موظفى المحكمة هم من مطاردى النساء.. أى إنهم جميعًا مثله، ولو حدث، لمرات عديدة، أن عكست المحكمة توقعات كيه الداخلية (فهو يتعرض للتوبيخ لمجيئه للاستجواب الأول متأخراً، رغــم أنه لم يكن هناك تحديدٌ للموعد، وأنه تأخر فقط بالنسبة للموعد، الذى حــدده بيــنه وبيــن نفسه) من أجل هذا يتكون لدينا الانطباع، بأن المحكمة بكاملهــا فاســدة، كما هى ربما فى الحقيقة، رغم أن هذا التأكيد الإيجابى لم يحــدث أبــداً، فكل شىء ينطلق دون شك فى الأحلام، وأن اكتشاف كيه بأن أعضــاء المحكمــة فاسدين ومرتشين، هو جزء من مكونات الانطباع الأول ذاتــه. وإذا ســار القــارئ إلــى حيث تقوده الرواية، فسوف يخرج بنفس الانطبــاع، وعندما تعرض زوجة خادم المحكمة كتب القانون المتداولة. فإنه ســوف يراها بعيون كيه على أنها كتب بذيئة. وهنا تبرز نقطة على قدر من الأهمية في قراءة كافكا. فوصف الصورة الموجودة فى كتاب القانون، والتى تجرح مشاعر كيه، يكشف لنا أنه كان مخطئاً.

"فتح كيه الكتاب العلوى، فانكشفت له صورة فاحشة، فيها رجل وامرأة

يجلســـان عـــرايا فوق أريكة، مما يجعل نوايا الرسام الدنيئة واضحة للعيان، لكن افتقاده لحساسية الفنان، وبراعته بلغت حداً كبيراً، فلم يظهر في الصورة إلا رجل وامرأة، مجسدين في بروز ثلاثي الأبعاد، جالسين في اعتدال شديد لا يسمح لأحدهما بالنظر إلى الآخر، نتيجة لخطأ في تصميم المنظور."

خـــلال الحلـــم فـــإن هذا الوعي، يفيد كنوع من التأكيد على تقزز كيه واشمئزازه. لكن بذاءة الصورة، ليست ظاهرة للعين الواعية اليقظة، والخطأ فيها يرجع إلى أسلوب الرسم، أكثر من كونه انحرافاً أو خطيئة أخلاقية. إن كـــيه شـــديد الوسوســـة بخصوص المسائل الجنسية، ومن الطبيعي أن يرى الصورة فاحشة، فهو يفسرها كما يفسر وجود موظفي البنك، دون أن يراهم عـــند القبض عليه. فحكمه على المحكمة، هو حكم صادر في حالة الحلم كما تراءى لكيه، وليس حكمًا معقولاً.(*)

(*) ربمـــا لـــم يصل كافكا إلى درجة التوافق، مع رؤيته المعروضة هنا. فمالكوم بالسي يحتج بحجة مقنعة. [5] بأن عقل كافكا كان منشغلاً في هذه الفقرة بأسطورة يهودية من المعـــروف أنـــه قرأها. تقول الأسطورة إن الحيثيين الذين استولوا على تابوت العهد Ark of the Covenant وجـــدوا صورة لرجل وامرأة متلبسين بذات الفعل وهما يمارسان الحب وأساءوا تفسيرها بصورة فجة. لقد عجز الغزاة فلم يفهموا أن الصورة تمـــثل وحدة الأمة اليهودية مع الله، وكذلك فشل جوزيف كيه في تفسير الرسم تفسيراً صـــحيحًا. ومـــن المحتمل أن هذه الأسطورة كانت في ذهن كافكا، لكنه لم يتخيل أن قـــراءة ســـوف يعرفون أو يكتشفون، هذه الأسطورة الغامضة ويفسرونها، كما فعل دكـــتور بالســـي، إنهـــا دلـــيل على عجز كيه عن إدراك الطبيعة الحقيقية (الخيرة؟) للمحكمة. رغم كل هذا، فإن هؤلاء القراء لا يجدون أمامهم مثل هذا التناقض، سوى عجـــزهم الغريب عن وصف أي شيء، بأنه يتوافق مع "النوايا الدنيئة" هنا نجد مثلاً ناصعاً على المطبات، التي يقع فيها الباحثون المدرسيون، فدكتور بالس قد توصل إلى معلومات، لن يصادفها معظم القراء في حياتهم،وبهذا أصبح هو في وضع اسمي. من الناحـــية الأخرى، فإن عمل الناقد ينحصر في أن يقرأ بقدر ما يكون المؤلف راغب، أو قادر على وضعه على الورق، وأن يكون انطباعه بناء عليه. ولابد من الاعتراف

وهنا، يبرز أمامنا سؤال عن الفرق بين الفن، وبين الاعتراف الذاتي. إن مهمـــة الروائي تنحصر، في أن يعرض نفسه للتجربة دون تحفظ. ويبقى علـــيه أن يرى بأقصى درجة من الوعي، كيف تبدو هذه التجربة التي يتولى توجيهها. كان كافكا يتميز بقدرته على تعرية نفسه حتى الجلد، بينما مراميه العقلية سـواء كانــت موروثة أو مكتسبة، أبعد ما تكون عن احتمال معظم الــناس ومن المناسب أيضًا، أن تطلب منه أجل الأعمال وأصعبها، ألا وهي تــرك عقله الواعي الخلاق أن يوجه، حتى وإن كان ذلك عملاً فذاً، لا يقوى هو على إنجازه.

فقد كانت قدرة كافكا على التشكيل الفني الواعي، أقل في هذه المناسبة عن أي عمل آخر، من أعماله الكبرى. (بل وأقل كثيراً من مستوى قصصه) فكــل رواياتـــه غـــير مكتملة. لكن في حين تمضي "القلعة" في تسلسل غير مـــتقطع لا تشكو من أي نقص ظاهر إلا في الصفحات الخمس الأخيرة، فإن "أمريكا" تحكي قصة متصلة في سبعة فصول، لتتوقف بعدها ثم تستأنف بعد فجوة، فقط لكي تتوقف مرة ثانية. أما "المحاكمة" فهي رواية غير منتهية على نحـــو بـــالغ التعقـــيد، فـــلا يوجد بها أي تسلسل واضح للفصول. والترتيب الصحيح لبعض فصولها ما زال محل جدال، وبعض الفصول بينها فجوات، ربمـــا ملئت جزئيًا بالشذرات التي طبعت عند نهاية التسلسل. ومعروف أن بعض الفصول غير مكتملة أو تبدو كذلك. لكن النهاية، على خلاف الروايتين الرئيسيتين الأخريين، فإنها نهاية محددة وقاطعة، ألا وهي قتل كيه بأمر من ســلطات المحكمة. لم يظهر على كافكا أي تردد في هذا الجزء من الكتاب. وهذه هي أهم النقاط فيما يتعلق بحالة النص.

هـــنا، بأن كافكا لم يكن واضح الغرض بالدرجة التي يحتاج اليها الروائي، فهل كان يعلـــم أن وصـــف الرجل والمرأة الذي أعطاه هو مخالفاً لإنطباع كيه عنه؟ هل تذكر الصورة كما وضعت في الأسطورة، دون أن يراها بعينيه رؤية واضحة، وأراد نتيجة لذلك، أن ينسب إلى كيه صفة الحشمة؟ هل كان كافكا يستخدم تلميحاً لا يعني القارئ في شيء بقدر ما كان يعنيه هو شخصياً، دون أن يدرك مغزاه الحقيقي بالنسبة له هو نفسه؟

مــع ذلك، فإن هناك حاجة ماسة إلى بعض البيانات الأخرى، إذا أريد للقصـــة أن تقـرأ بالشــكل الذى قصده كافكا. فالنمط العام فى طبع الفصل الأخــير، وكأنه جاء مباشرة بعد مشهد الكاتدرائية، دون الإشارة إلى الفجوة الموجــودة بيــنهما، هو أشد سمات النص تضليلاً فى النسخ المنشورة. لكن هــناك مــن يحتج بصورة مقنعة، على إعادة ترتيب الفصل الرابع، ليصبح الفصـــل الثانى. وإن كانت هناك بعض الافتراضات الأخرى القليلة الأهمية، فــإن هناك حاجة قوية إلى إجراء عرض منهجى، لما تم إقراره حتى الآن. ولابــد أن نضع فى أذهاننا أن كافكا قد سلم المخطوط لماكس برود فى يونية ١٩٢٠، قــبل وفاته بأربع سنوات، دون ترتيب الفصول أو ترقيمها، إلا أن بــرود كان على دراية ما بموضوع التسلسل، لأنه سمع الرواية تقرأ بصوت مــرتفع، بالإضافة إلى بعض الشواهد الأخرى التى ذكرها[6] أما المجادلات حول تحرير القصة، فإنها تركز على دلالات فصول السنة. لأن زمن الرواية يغطــى بالضبط عاماً واحداً – وبناء على عملية تجميع محددة وواضحــة، فإن الفصول من ١ –٥، ومن ٦ إلى ٨ تبدو مترابطة مع بعضها بعضاً؟ [7]

وإن أفضـــل صـــورة عامة يمكن الحصول عليها، نجدها فى الجدول التالى:

المحاكمة

الفصول	المحتويات	شذرات اضافية
١	اعتقال كيه.السيدة فروباخ والانسة بوستنر	"المدعى العام" (من الواضح إنها مسودة مرفوضة للفصل الأول)
٤	الآنسة مونتاج (غير منتهى؟)	
٢	الاستجواب الأول	
٣	الزيارة الثانية للمحكمة. الطالب كيه يدخل مكاتب المحكمة.	
٥	الجلاد	"إلى الزا؟" (ينتمى إلى ما بعد الفصل الثالث أو الخامس؟)
٦	المحامى هولد	
٧	كيه فى مكتبه – تيتوريللى.	
٨	الزيارة الثانية إلى المحامى هولد بلوك (وحسب رأى برود فإن هذا فصل غير منتهى)	
٩	الكاتدرائية (غير منتهى؟) (وضـــعه اوترســـبروت Utter sprot بعد الفصل السادس)	
١٠		("معركة مع نائب المدير" المنزل؟" "رحلة لزيارة والدته؟" (تنويعات على الإعدام فى مفكرته؟ راجع ١٩ يولية، ٢٢ يولية ١٩١٦
الأخير	إعدام كيه	هناك أيضاً أقصوصة عن شخص يدعى جوزيف كيه عنوانها "حلم"، نشرها كافكا أثناء حياته، وطبقا لرأى برود فإنه كتبها لهذه القصة.

هنا نجد بعض التخطيط. فمن الطبيعى أن تأتى مشاهد مكاتب المحكمة بعـد اعتقال كيه، وأن تأتى زياراته للمحامى بعد الاستجواب.لكن هذا كله لا يصـل إلـى مستوى التصميم، والطبيعة المميزة لكل مجموعة من الفصول، تتـناغم مـع حركة كيه المرتبكة، من سلسلة غير مترابطة من الأحداث إلى أخـرى. إذ من خلال هذه الطريقة فقط، يمكنه أن ينقل إلينا مشاعر الإحباط التى يعانيها كيه.

مع ذلك، ففى الرواية فقرات تفيض بحيوية مدهشة، وأهمها فى مشهد الجلاد، الذى يمثل رواية شديدة الاستحواذ، على الفكر بحيث تبقى فى الذاكرة دون غـيرها، فجأة، وبغير توقع، يلوح لنا فى هذا الفصل، أن بعض أسباب محـنة كيه توشك أن تتكشف:لقد تم جلد الحارسين، هكذا وضح الأمر لكيه، لأنـه اشتكى للقضاة أن الحارسين حاولا الاستيلاء على ملابسه. وكما حدث فـى مناسـبات أخـرى، فقد حققت المحكمة توقعات كيه. عندما أطلق على الحـراس عبارة "حثالة فاسدين" فإنه يكون قد عبر عن بعض الحقد، ومع أنه لم يطالب فعلاً بعقابها، بصرف النظر عن الجلد، الذى حدث، لأنه قد سبق له أن جلدهما فى داخل عقله. (نتذكر أيضا من "الاستجواب الأول"، كيف اشتكى كيه من وجود "موظفين من الرتب الأدنى"، عند اعتقاله. كيف انتفخ بصورة عبثـية فى الدفاع عن نفسه، كيف ارتاب باعتدال، وكيف تزلف إليه أعضاء المحكمة وهم يتزاحمون فى خوف أمامه، عندما ضرب المنضدة بقبضة يده. الإذعـان الغريب للمحكمة، ما هو إلا محاكاة ساخرة لمزاعم كيه، تشبه حالة التنـبه المكـتوم، الـذى التزمه القائد حين وقف كارل روزمان، يدافع عن العطشجى، أو تشبه انحناءة الاحترام، التى أبداها موظف شئون العاملين فى مسـرح أوكلاهوما. فالعالم الخارجى يلعب باستمرار لعبة كيه) والآن فعندما يفـتح خزانة الملفات فى البنك، يجد الحارسين على وشك الجلد عقاباً لهما، ينكشف لنا حذره الذاتى واضحاً، وحين يسمع الأنين والبكاء من وراء الباب، الـذى كان يظن دائماً أنه حجرة مهملات، فإن غريزته الأولى هى ألا يفتح الـباب، بل يبحث عن خادم (ربما يحتاج إلى شاهد) وعندما يفتحه فإنه يفعل هـذا بدافع "الفضول المفرط" فقط، وليس لأى سبب آخر. ولا يعرف كيه فى هـذه المـرحلة، أن المحكمة متورطة فى الأمر، وإن كان يساوره الشك فى

هـذا. ولكـن فكـره مشـغول خلال المشهد كله بتأمين سلامته الشخصية وسريته. فعندما نزلت العصا لأول مرة على فرانز، وصرخ صرخة وحشية مريعة، لم يفكر كيه في شيء، سوى أن يقول له لا تصرخ، وأن يدفعه دفعة قويـة طرحته أرضاً.(الترجمة الإنجليزية المتداولة والتى تقول "Don't"بدلاً مـن "Shrei nicht" تدعـو إلى الظن، بأن الخطاب موجه للجلاد لكنه ليس كذلك) لقد صمم المشهد كله بحيث يبدو، أن المحاكمة قد استحوذت تماماً على اهتمام كيه، بحيث لم يعد يقوى على التفكير فى شيء آخر. إن فكرة تخليص الحارسين من يد الجلاد ليقدم نفسه، لتلقى العقاب بدلاً منهما تواجه بالرفض الفـورى، ربما بأسلوب لائق على أساس أن الجلاد لن يقبل البدل، وإن كان كيه لا يعرف هذا على وجه مؤكد. بعد أن ترك الحارسين ليتلقيا ما تأتى به الأقدار، أخذ كيه يراقب بدقة كل من يمر فى الشارع، ليتأكد من صحة كلام فرانـز، بـأن صـديقته كانت تنتظره، وكان اكتشافه لهذه الأكذوبة وليست مشاعر الشفقة، هى آخر رد فعل له تجاه هذه الحادثة. عندما رجع فى اليوم الـتالى، وجد الجلد مستمراً، فأغلق الباب بعنف، وضرب عليه بقبضتيه، ثم جرى بعيداً "والدموع تكاد تفر من عينيه". وصار يؤذيه أن يلتفت إلى الوراء لـيرى الحارسين، وقد يبدو المشهد كله تصويراً جيداً، لإحدى مقولات كافكا الـتى تفـيد أنه "يمكنك أن تبعد نفسك عن معاناة العالم ... هذه المعاناة هى الوحـيدة الـتى يمكنك أن تتخلص منها." لكن نغمة التشاؤم المطلق فى هذه المقولة المأثورة لا ينبغى أن تغيب عن وعينا. فإذا تراجع الإنسان وانسحب، فإنـه سـوف يعانى أيضا، وهذا ما كشف عنه كيه حين أوشك على البكاء. فالمعانـاة موجـودة بصورة أو بأخرى، ولا مفر منها. حتى فرانز رغم أنه يشكو من الضرب، فإنه يأمل فى الترقية إلى رتبة جلاد". وتقديم هذه الحكمة المأثورة. هنا لا يوحى لنا بعلاج ممكن، كما لو أن كيه كان يمكنه عن طريق التحفظ فى إظهار الإحسان أن يهرب من أزمته. إن الدرس الذى لابد له أن يتعلمه، هو أن المحكمة ليست مرآة تعكس صورته فقط، بل إنها مرآة تعكس أيضًا المعاناة والشر، وليس فى إمكانها شىء آخر.

يتكرر الدرس في لقاءات كيه بالمحامي، هولد والرسام تيتوريللى، لكن علـى مستوى النظرية والتعليق، وليس على مستوى الفعل والتطبيق. تكونت

الصــورة النهائية لهولد، وتحولت مفاهيمه وتشدده، بحرفية القانون إلى نوع مــن الســخرية الرشيقة، وحقيقة أن اسمه يعنى "grace" أى النعمة - ليس بالضــبط بالمعــنى اللاهوتى، أى "Gnade"، لكن الكلمة تظل قريبة جداً فى المعنى - فالاسم فى حد ذاته مفارقة.كذلك تيتوريللى، فهو عن طريق شرحه للأشــكال المخــتلفة. للمحاكمــة والحكم، إنما يقدم محاكاة ساخرة لحالة كل مــريض بالإرهاق العصبى، يبحث عن الطرق الممكنة للهروب. ولا يختلف الشخصــان كثــيراً عن بعضها البعض، وتغيير المشهد من شقة أحدهما إلى حجرة الآخر، ليس إلا حيلة ساذجة للتنوع: شىء واحد أعتذر عنه تيتوريللى هو أن يتكلم كمحام، أما كونه رسام فهو فى حد ذاته لا أهمية له، وهنا أيضاً يدخــل فــى حديــث تيتوريللى، وليس هنا مجال مناقشته بالتفصيل عنصر، الأســلوب القهــرى الملــئ بالأوصاف والتفريعات، والذى قدر له أن يبرز بطــريقة أشــد ضرراً فى الفصول النهائية من رواية "القلعة" وفى قصصه الأخــيرة. والأهــم أكــثر، ربما كمؤشر للكيفية، التى يعمل بها عقل كافكا المــبدع، هى الحادثة التى يعرض فيها تيتوريللى، صورة لأحد القضاة على كيه. لقد وضعت بقدر من التفصيل فى بداية حديثه مع تيتوريللى، وكما أثبت مالكوم بالسى، مع أن كافكا لم يقل ذلك، وربما لم يتوقع أن يكتشف أحد هذه الإشارة، فإن الوضع والملامح تشبه بدقة، واقعية ملامح تمثال النبى موسى، الــذى نحته مايكل انجلو[8] وهذه نقطة على قدر كبير من الأهمية. إذ توحى بأن كافكا يفكر فى شىء ما مثل ناموس موسى، عندما كان يتكلم عن القانون الذى تطبقه المحكمة.وهذا لا يمكن أن يكون كذلك، لأن ناموس موسى قانون خــاص محــدد القســمات، وفى معظم القضايا فإن أى متهم، بناءً على هذا القــانون، سوف يعرف إذا كان مذنباً أو غير مذنب، فى حين ظل كيه على جهله التام طيلة الوقت.وربما الأصح، أن تمثال موسى النصفى، الذى يظهر رجلا يوشك أن يصدر حكما ساحقا، كان يبدو عند كافكا، هو الشكل الملائم جداً، لنوع القاضى الذى يفكر فيه.

لكــن عــند هذه النقطة من الرواية، يأخذ الحدث فى التفكك، وتظهر استحالة الوصول إلى خاتمة مقنعة، بل إنها تصير هكذا مع كل القهر والتفكك المــتوقع، فهذه هى النغمة الرئيسية. فالشىء الذى يمسك أجزاء الرواية حقاً،

هــو التـــيمة الخاصة بعلاقة كيه بالنساء. فبعد الآنسة بورستنر تأتى الانسة مونـــتاج، ثـــم النساء الجالسات فى مكاتب المحكمة ثم لينى، ورغم أنه ليس لأحداهن أى علاقة بالمحاكمة، فإن الكاهن يعود إلى هذه النقطة، فى الفصل قـــبل الأخير، وكأنه يمسك بالخيوط، ليربط بينها من جديد. فالتهمة التى يأتى بهـــا الكاهن هى الإلحاح الشديد فى طلب المساعدة خصوصاً عند النساء. إن كـــيه يـــتوقع أن يجد عند النساء تحرراً أو راحة أو تفسيراً للاستدعاء غير المســـمى والمعلق فوق رأسه طول الوقت، ولابد أن كافكا نفسه قد شعر بأن النســـاء قـــد لعبـــن فى حياته دوراً أكبر مما ينبغى. ويذكرنا تحذير الكاهن بكلمـــات كافكـــا التى قالها لملينا جيزنسكا Milena Jesenska إنه كان يتوقع منها الكثير. لكن الاتهام الذى أتى به الكاهن، ليس مقصوراً فقط على النساء. بـــل إن كـــيه يلح فى طلب المساعدة كثيراً، بعبارة أخرى، هو مطالب بأن يواجه محنته وحده وفى عزلة تامة. وهنا يرن فى آذاننا أصداء لكلمات نيتشه - لأن فكرة الاعتماد الكامل على النفس كطريقة للحياة، فى العصر الحديث، هـــذه الفكرة تستمد أصولها من نيتشه. لكن اللقاء مع الكاهن لا يتناول حقيقة هـــذا المطلب الخاص بالاعتماد على النفس. من بين جميع الناس الذين التقى بهم كيه، كان الكاهن هو أكثرهم عطفاً. كما يقول كيه، "أنت استثناء من بين الآخريـــن جميعاً الذين ينتمون للمحكمة. وثقتى فيك أكبر من ثقتى بأى واحد فـــيهم، وأنـــا أعـــرف القلـــيل فقط منهم. معك أنت فقط يمكننى أن أتحدث بصـــراحة" لكن حتى هذه المحاولة لإمكانية التواصل، يرفضها الكاهن وهو يقـــول لكـــيه"لا تـــنخدع بخصوص المحكمة. فالمقدمة التمهيدية لمخطوطة القـــانون، نـــتحدث عن هذا الخداع....." ثم تأتى القصة الرمزية التالية أمام القـــانون، التى نشرها كافكا كقصة قصيرة.ونتيجة لهذا، يبلغ الكاهن كيه بأن واجـــبه يحـــتم عليه أن يقف تماماً على قدميه، وفى ذات الوقت، فإن الكاهن بمجرد وجوده، وليس تصريحاً، يقدم لكيه ما يطمئنه ويريحه، وهو أن هناك إنســـاناً ثانيًا يهتم به. وهذه المحاولة التى يحاولها الكاهن، عن طريق القصة الرمزية التالية وتفسيره لها، إنما يجعل الطمأنينة بعيدة المنال:

"على باب القانون يقف بواب، وفى أحد الأيام جاءه رجل ريفى، يطلب الســـماح بالدخول إلى القانون، فقال البواب إنه لا يستطيع أن يسمح له الآن.

وبعد تفكير عاد الرجل يسأل، إذا كان يمكنه الدخول فيما بعد، فأجاب البواب "هــذا ممكــن، لكــن لــيس الآن" ولأن الباب الموصل للقانون ظل مفتوحاً كالمعــتاد. انحنى الرجل الريفى وراح يختلس النظر إلى المدخل، وحين رآه الــبواب ضحك وقال له: إذا غلبتك الغواية فحاول أن تدخل دون إذنى، لكن لاحظ أننى قوى، وإننى أدنى البوابين مرتبة، ومن قاعة إلى قاعة، يقف على كل باب، بواب أقوى من الآخر، ومنظر البواب الثالث هو شىء، لا استطيع أن أتحملــه". هــذه صعوبات لم يكن الرجل الريفى يتوقع أن يقابلها. ولكنه عــندما أمعن النظر إلى البواب، فى ثوبه المصنوع من الفراء، وأنفه الضخم المدبب، ولحيته الطويلة التتارية، رأى أن الأفضل له أن ينتظر حتى يحصل علــى تصــريح بالدخول، فأعطاه البواب مقعداً بلا سند وتركه يجلس عليه بجوار الباب. وظل ينتظر هناك على مدى الأيام والسنين، وهو يحاول مرات ومــرات أن يحصل على إذن بالدخول. ويرهق البواب بالإلحاح فى الطلب. وكــان من عادة البواب أن يشغله بأحاديث قصيرة، فيسأله عن موطنه وعن بعــض أمــوره الأخرى، ويطرح الأسئلة بصورة غير شخصية تماماً، على طــريقة الــرجال الكبار، وكان كل مرة ينتهى بالتصريح أن الرجل لا يمكن الســماح له بــالدخول، لكــن الرجل الذى زود نفسه بأشياء كثيرة من أجل الرحلة، يرحل بهذه الأشياء الثمينة، على أمل أن يرشو البواب، البواب يقبل منه ويقول عند كل هدية يأخذها: "إننى آخذ هذا فقط حتى لا تشعر أنك تركت وســيلة لــم تجربها" وظل الرجل طيلة السنين، يراقب البواب دون انقطاع. ونســى جميع البوابين الآخرين، وبدا له أن هذا البواب، هو الحاجز الوحيد، الــذى يحــول بينه وبين القانون. فى السنوات الأولى كان يلعن حظه التعس بصــوت مــرتفع، وعندما تقدم به العمر، اكتفى بأن يتمتم بينه وبين نفسه، وصــار يتصــرف كالأطفــال، لقد عرف من طول مراقبته للبواب أن ياقته المصــنوعة مــن الفــراء تغص بالبراغيث، فأخذ يتوسل إلى البراغيث أن تعاونه، لكى تقنع البواب بتغيير رأيه.وأخيراً يصاب بضعف البصر، ولا يكاد يعــرف إذا كانت الدنيا من حوله تشتد ظلاماً حقاً أم أن عينيه تخدعانه. لكنه يتبيــن بين كتل الظلام شعاعاً، يتدفق من باب القانون دون انطفاء. وحياته

الآن تســير نحو النهاية. وقبل أن يموت، تجمعت كل التجارب التى مر بها أثــناء إقامــته المؤقتة، وتكثفت فى سؤال داخل عقله، لم يوجهه إلى البواب حــتى الآن. فيشــير على البواب للاقتراب إليه، حيث إنه لم يعد قادراً على النهوض بجسمه المتصلب..ويضطر البواب إلى الانحناء، انحناءة شديدة حتى يمكنه سماع الرجل ويسأله:"ماذا تريد أن تعرف الآن؟ أنت نهم لا تشبع أبداً" فأجاب الرجل "كل إنسان يجاهد لكى يصل إلى القانون، فما الذى حدث إذن، فطيلة هذه السنين كلها لم يأت، أحد غيرى يطلب الدخول؟" ويدرك البواب أن الــرجل، يقترب من نهايته، وإنه غير قادر على السمع فأخذ يصرخ فيه. "لا أحد غيرك كان يمكنه الدخول،لأن هذا الباب كان مخصص لك أنت وحدك. وأنا ذاهب الآن لأغلقه".

علــى المستوى الظاهر، فهذه قصة بسيطة، وإن كانت شديدة الجهامة. فالــرجل قد تملكه الرعب من البواب، ولم يستطع أن يجمع شجاعته ليخطو من بعده إلى مداخل أشد هولاً. أو، لنقل بقليل من التأويل فى هذا الشرح، إن الــرجل تقــبل تأكيد البواب، بأنه لن يستطيع الدخول، ولم يبذل أى محاولة لتجاوزه خطوة.

وعندما يقدم الكاهن تعليقه على القصة، فإنها تزداد تعقيداً. إنه هو الذى روى القصة أولاً، ليصور له انخداعه بأمر المحكمة. لكن عندما يستنتج كيه أن الــبواب قد خدع الرجل، يبادر الكاهن باستنكار هذا، لأن كلمة الخداع لم يرد لها ذكر فى القصة، ثم يبدأ فى تعليق طويل ومعقد فنظن أنه يسخر بكل المعلقيــن وبكــل ما كتبوه عن كافكا ويدور الجدل حول ما إذا كان البواب يؤدى واجبه، وهل كان يتعامل بعطف مع الرجل، وهل كان ذا عقلية بسيطة، أم كان لديه معرفة عن المناطق الداخلية خلف بوابته، هل كان تابعاً للرجل، أم إنه كان أدنى منه مرتبة، لأنه لا يرى عظمة القانون، التى يدركها الرجل فى لحظاته الأخيرة. وفى النهاية فإن الكاهن يأخذ بالرأى الذى يفيد أن نزاهة الــبواب ليست محل شك، لأن الشك فى البواب معناه الشك فى القانون ذاته التى وجدت المحكمة من أجل تطبيقه، لكن وكما يشير كيه فإن الكاهن قد شك فــى البواب فلم يقبل بأن كل ما قاله البواب كان صحيحاً. وقال إنه ليس من

الضرورى أن تقبل أنه صحيح، بل يجب أن تقبله فقط على أنه ضرورى - وهى نتيجة، لن يسلم كيه بقبولها أبداً لأنها تتضمن مطالبة الإنسان أن يقبل ما يعـتقد فى أعماقه بأنه غير صحيح، على أنه ضرورى. يقول كيه"يا لها من نتيجة محزنة، تحول الكذب إلى مبدأ عام "باختصار، فإن التأويل قد انحرف إلـى القول، بأن القصة تصور الوهم أو الخداع، لكن كافكا يضيف بأنه على الـرغم مـن أن كيه قال هذا فى النهاية، فإنه لم يكن هو حكمه النهائى. لأن القصة التى رواها الكاهن، قد تركت كل شىء مشوشاً كما كان من قبل.

والكاهـن هـنا يذكـرنا بأولئك الحاخامات، الذين كانوا يجلسون فى العصور الوسطى لمناقشة أسفار موسى الخمسة فى كتاب الكابالة أو التعاليم الصـوفية المسمى "الزهار The Zohar" ويفحصونه صفحة بصفحة ومقطع بعـد مقطـع، الكلمـة الأولى فى الإصحاح الأول من سفر التكوين "Be – reshith" "فى البدء" – فالذى يظهر أمامنا هنا، هو منهج فكر لاهوتى لم يكن كاتب هذه العبارة البسيطة يفكر فيه أبداً، وعبارته لا ترتبط بهذا المنهج، ولا تـزيد علاقـتها به عن رد فعل مريض، تجاه بقعة حبر فى أحد الاختبارات النفسـية. وكذلك الأمر مع الكاهن، فإنه حين يطرح أسئلته حول أداء البواب لواجـبه، لا سبيل إلى الإجابة عليها من داخل القصة، لأن هذه الأمور ليست فى مجالها. كمن يسأل: إذا كانت أوراق اعتماد الراوى فى "قصة آلام فيرتر Werther" لجوته يمكن قبولها كأوراق حقيقية، وأن جوتة قد نسى أن يوثقها، أو إذا كـان هاملـت قد قتل حقاً بفعل الخدش الذى أحدثه سيف ليرتز، الذى يزعم البعض أنه كان مسموماً، أم إنه كان مجرد إدعاء. فالقصة، على خلاف الواقع، لا يمكنها أن تجيب إلا على الأسئلة التى تدخل داخل نطاقها المحدود: ليس هناك شواهد أخرى، يمكن التنقيب عنها فيما بعد، لكن كيه قد اندمج فى تكهنات الكاهن، إلى درجة أصابته بتشويش كامل.

وهذه ليست بالنتيجة التى يصل إليها إنسان فى حالة يقظة الوعى، ومن المعروف جيداً فى التنويم المغناطيسى، أنه يمكن أن تقنع شخصاً بأداء بعض الأشياء، التى حرم منها بفعل عوامل كبت طبيعية، بمجرد أن تزوده بما يشبه السـبب، أى شىء يشبه السبب، يمكن أن يؤدى الغرض، طالما أن مقاومته للفعـل لم تتطور بدرجة أقوى. ومن ثم فإن كيه يقبل هنا، أسباباً زائفة، كما

فعـــل فى الفقرة الخاصة بكتب القانون "البذيئة" إذ تقبل دليلاً كاذباً، ربما لأنه كـــان يميل فى حالة الاستغراق فى الحلم، إلى الاعتقاد بفساد المحكمة. إن ما يقدمــــه الكاهن هنا هو عرض مغلف للجدل، الذى ربما كان يحتدم فى رأس رجل يعيش تجربة الكابوس.

ويصل التناقض بين هذه الفقرة، وفقرة أخرى مشابهة فى رواية "رحلة الحـــج"إلـــى درجـــة مدهشة، بحيث يبدو، كما لو أن كافكا كان يفكر فى هذا الأمـــر، فكتـــب بمعـــنى مخالف. هنا يأتى كريستيان كما لو كان إلى بوابة القانون، ويواجه بمن يعترضه:

- "مـــن الـــذى دعـــاك، لأن تسير فى هذا الطريق لكى تتخلص من أحمالك؟"

- "رجـــل ظهـــر لـــى أنه عظيم، وشريف جداً: اسمه، على ما اذكر إفانجليست Evanglist.

فقـــال وايـــز لى واردمان: فلنلعنه من أجل نصيحته! فهذا أشد طرق العالم خطورة ووعورة، وسوف تكتشف هذا بنفسك إذا أخذت بنصيحته، وكما يتبيـــن لى أنك قد واجهت بعض المتاعب، لأننى أرى على وجهك آثاراً من مســـتنقع الـــيأس. وهـــذه الكآبة هى بداية الاحزان لكل من يمرون فى هذا الطـــريق. فاستمع إلىّ، فأنا أكبر منك سناً، ففى هذا الطريق الذى تسير فيه، ســـوف تـــتعرض للتعـــب، والألم، والجوع، والعرى، والأهوال، والسيوف، والأسود، والتنين والظلمة الحالكة، باختصار سوف تلتقى بالموت ولم لا. هذه الأشـــياء حقيقية وصحيحة، مؤكدة بكثير من الشهادات. فهل ينبغى على أى إنسان أن يلقى بنفسه إلى التهلكة، لمجرد أنه استمع إلى نصيحة رجل غريب؟

فأجـــاب كريســـتيان: "لماذا يا سيدى، إن العبء الذى يثقل كاهلى أشد رعـــباً مـــن كل هذه الأشياء المخيفة، لا، أنا لن أعبأ بما سوف ألقاه فى هذا الطريق، إذا كان يمكننى الخلاص من أحمالى!

إن أســـلوب كافكا فى الكتابة، يرتبط ارتباطا شديداً بدرجة من العجز والإذعان لجو الحلم، لا تتيح مثل هذه الجسارة. أما كيه فهو باق داخل دائرة

الكابوس. كان الكابوس أيضا سمة خاصة بكافكا. وكما قال فى إحدى فقرات مفكرته التى كان يراجع فيها نقده لهذه القصة الرمزية، بأن الصعوبات التى يلاقيها فى محاولة الاتصال بالآخرين، إنما ترجع إلى حقيقة أن "أفكارى، بل إن محتويات الوعى عندى ضبابية غائمة، ويمكننى أن استريح إليها، دون أن يزعجنى شىء، وأنا قانع النفس، طالما أن الأمر يخصنى وحدى. أما الأحاديث مع الناس، فإنها تحتاج إلى دقة وصلابة وعلاقات دائمة، وهى أشياء لا أملكها. فلا أحد يريد أبداً أن يستلقى معى فى جو الضباب الداكن، وحتى لو أراد أحد هذا، فإننى لا استطيع أن أطرد الضباب خارج رأسى. لكنه بين اثنين من البشر، فإنه يتبدد ويتلاشى "هذا صحيح".[9]

لكن هناك كائن عاقل يملك القدرة على التحكم، وكما كان يظن كافكا فى أوقات أخرى، بأن جزءاً منه فقط يمكنه أن يواجه أوهامه "بمقدرة نقدية هادئة". تلك هى المواجهة التى يبدو أحياناً أن كافكا تصورها وهو يكتب "المحاكمة" إذعان متعمد للوهم، وكان ينبغى أن يجعل منها شيئاً أكبر من مجرد "تفريغ" لمشاعر الرعب فى الرواية.

هكذا فإن أكثر أجزاء القصة حساسية، ما زال فى حاجة لإمعان النظر. فالعقل الباطن الذى يشعر بأنه مهدد بتهم غير معروفة، لا ينفصل عن العقل الواعى، وقد حرص كيه، أن يجدل الأقاصيص الخاصة بالمحكمة والأقاصيص، التى تتناول روتين حياته العملية فى ضفيرة واحدة.

وفى نفس الوقت، فإن الكلام كله يرسم ملامح المحاكمة، مما يضفى على ملاحظة ماكس برود صبغة حقيقية، وهى أن كافكا كان يكتب فى "القلعة" عن عمل النعمة الإلهية، بينما يقدم فى "المحاكمة" وصفاً لأعمال العدالة الإلهية.

بهذا فإن الموضوع الأساسى، يكون قد تم طرحه، سواء كان كافكا يقصد الكتابة عن حالة أشبه بحالته الخاصة - كما فعل فى قصة "الممسوخ" الحافلة برصيد زاخر من المزاح، والتورية،والحياد، أو كان يقصد إلى تصور شىء أكثر عمومية فى مضمونه. فإنه حتى حين يقدم لنا بعض المفاتيح، فإن الكيفية التى يفعل بها هذا جديرة بالاهتمام. وهذا يصدق بصفة

خاصة، على فقرة في "المحاكمة" يتم فيها الربط بين "المحكمة والكاتدرائية"، إذ نرى كيه فجأةبدون أى تفسير، يرافق قاتليه إلى البقعة المعزولة الموحشة، التي سيتم فيها طعنه بالسكين. في هذه اللحظة يتضح،ولو بطريقة غائمة، أن المحاكمة لها أصداء، تتوافق مع عقل كيه ذى الشخصية الدينية .. لكن إخفاء المرجع هو أكثر ما يهمنا الآن:

"كان كيه يعرف أن واجبه يحتم عليه أن يخطف السكين، التي تنتقل فـوق رأسـه من يد إلى يد، وأن يطعن بها نفسه، لكنه لم يفعل هذا، وحرك رقبته التي كانت لا تزال حرة، ونظر حوله، لم يستطع أن يرتفع إلى مستوى اللحظـة، وأن يـريح الموظفيـن تماماً من عملهما، إن مسئولية هذا الفشل الأخـير، إنما تقع على كاهل ذلك الذى حرمه، من القوة اللازمة للقيام بهذا الفعل.

فالكائـن الذى يلعب مع كيه، لعبة القط والفأر، لكي يرتفع إلى مستوى اللحظـة عن طريق الانتحار، ثم يجرده من القوة التي تمكنه من القيام بهذا الفعل،لابد أن يكون ذا طبيعة إلهية. لكن التفسير ليس بالشيء الأساسي هنا - فإن كيه يستطيع، برغم كل شيء أن يثبت خطأ هذا التفسير، فالحقيقة الوحيدة المؤكـدة هي أن هذه هي الطريقة التي ينظر من خلالها كيه إلى هذا الأمر. فالمهم، بل الأهم هو the indirectness of the reference أن الفعل مسند إلى مرجع مجهول، من خلال ضمير شخصي مفرد، غير واضح في آخر رواية، لـم يـأت فيها أى ذكر لهذا الكائن، الذى يمنح كيه قوته الحيوية، وإنه عاش مرتبطاً بالمحكمة. وقد فعل كافكا هذا كمحاولة، ليضفي على وضع كيه بعداً آخـر، للانتماء وربما كطريقة للإيحاء باتساع المجال جداً، وامتداده ليغطي حـياة كاملـة، وهي نقطة ضعف في بناء روايته، ولابد من الاعتراف، إنها روايـة ناقصة، لم يكن ينوى نشرها، لكن إذا كان قد خطر بذهن كافكا هذا الانـتماء الأوسـع مدى، فإن ذلك كان يحتاج منه إلى مزيد من التأكيد. لقد أفلتت منه هذه الفكرة كخاطر طارئ، دون أى إشارة إلى ما يتفرع عنها من مضامين بعيدة المدى. فإذا كان المضمر في كلامه هو إله ما، فإن مسئوليته عـن المظالم التي ابتلى بها كيه، تتطلب كثيراً من الاهتمام، لكن كيه منهك بدرجة لا تتيح له مواجهة هذا الأمر. ولو كان لدينا كاتب آخر أكثر جرأة من

كافكا، لأخذ برأى المركيز دى صاد، الذى يقول بإن العالم يحكمه إله حقود، شـديد الانـتقام، شرير وظالم، خلق العالم وأبقاه من أجل ممارسة الشر [10] وهـذا نصـفه متضمن فى حكاية الجلاد، وهى فقرة حافلة بأقسى العبارات والمشاعر الصادية فى الرواية.

لكـن كافكا بانهماكه فى تكنيك الحلم، بعد أن أنهكت قواه فى معاركه الشخصـية، قـد أتاح لهذه الاحتمالات أن تظهر دون أن يوليها أى قدر من التقدير العقلانى الجاد، فاستسلم استسلاماً كاملاً للإذعان والسلبية.

وهذه الحجة تقدم أحياناً فى الدفاع عن كيه، لتبرير رفضه المطلق، لأن يطعـن نفسـه بسكين، مما يبدو كدلالة على النعمة المنطوية، على النقمة أو علـى الخـير الأصيل فى طبعه. بيد أن كيه لم يُعمل إرادته فى الرفض، أو القـبول .. أى إنـه لم يفعل شيئاً مما يريده أو يرفضه. مثلما يفعل سميه في لحظة حاسمة [11] فى رواية "القلعة" فإنه لا يجد القوة أو الإرادة، لأن يفعل شيئاً فيسـتلقى بـلا حـراك، منـتظراً من الآخرين أن يقرروا مصيره. وبإلقاء المسـئولية على ضمير المجهول (him) "هو" فإنه يعنى اعترافا من كيه بأن الانتحار، كان هو المسلك الصحيح بالنسبة له، وبالمقارنة مع جورج بندمان الـذى ظـل يدافع عن نفسه،(بتأكيد حبه لوالديه كوسيلة لتبرير الذات) حتى لحظة سقوطه من فوق الكبرى، فإن كيه يرى نفسه فى حالة استسلام كامل، غـير مـتحمل لأى مسـئولية علـى الإطـلاق، رغم أنه مازال (مخطئاً). فالاستسلام هنا أشد اكتمالاً حتى من حالة جورج سامزا، الذى يموت بمجرد أن تخذله قواه الحية. فما حدث لكيه، هو أشبه كثيراً بما أصاب الضابط "فى مستعمرة العقاب". هذا هو خط التقدم، الذى ينبغى أن ننظر من خلاله لموت كـيه. ففى حين يؤخذ الضابط على غرة، بسبب دوران الآلة المفاجىء، تلك الآلة التى كان يضع فيها ثقته ويتوقع أن تبرر أفعاله، فإن كيه يرى بالفعل أن آلـة المحكمة تريد منه أن يشد ذراع التشغيل بيده. إن الأفكار التى تدور فى عقـل كيه، أشد فتكاً وتدميراً من كل ما ظهر، فى أعمال كافكا من قبل. وقد عـرض كافكا هذه الأفكار دون أن يضيف إليها أى تعليق، وهذا دليل على تطـابق حالة كافكا النفسية، مع حالة كيه فى ذلك الوقت. وكون أنه لم ينشر الـرواية،بل وفكر فى تدميرها، فهذا دليل على عدم ثقته فيما كان يقوله، فى

الوقت الذى ألف فيه قصة "الحكم" ولابد أنه شعر بأن المقولة التى تعنى أن " كـل شـيء يمكـن أن يقال" هى مقولة غير صحيحة.[12] لأن هناك محرقة عظـيمة، قـد أعدت بحيث يمكن لأغرب الأفكار، أن تختفى فيها ثم تظهر ثانـية. لأن فكرة النهاية فى رواية "المحاكمة" يمكن أن تقود فقط إلى الفناء، دون أن تعطى أملاً فى التجدد.

من ناحية أخرى، فإن الكتابة تبلغ أفضل حالاتها، فى مشاهد مثل مشهد الاعتقال، ومشهد البحث عن المحكمة فى الشقق السكنية، وفى مشهد الجلاد، ومشـهد الكاتدرائـية. ولأن كافكا غير مهتم هنا بإدخال مضامين عامة، إلى خـيوط القصة، فقد تمكن من تصوير جو القهر والعداوة الشرسة، فى تزاوج مـع السلاسـة الكوميدية، والخوف من الأماكن المغلقة، ومتاهة الظلمة فى مسارب عقله الداخلية، واستطاع عن طريق التفاصيل الواقعية الملموسة، أن يجذب القارئ إلى المشاركة فيها، ويتميز الفصل الأخير، الذى يساق فيه كيه إلى الإعدام، بمعظم هذه السمات: إذ تقترب البساطة فيه من مستوى أسلوب بنيان Bunyan:

"هكذا خرجوا سريعاً من المدينة، التى تمتد فى هذه الناحية إلى الحقول دون فاصل. كان هناك محجر قديم، معتم ومهجور، يقع على مقربة من أحد البيوت الحضرية. هنا توقف الرجلان، سواء كان هذا المكان، مقصدهما من البداية أم لأن قواهما قد خارت بحيث لم يعد بإمكانهما الاستمرار، فى السير إلـى مسـافة أبعد. الآن، ارتخت قبضتهما عن كيه ووقف ساهمًا لا ينطق، فخلعـا قبعاتهما الأسطوانية الشكل، وأخذا يجففان العرق من فوق جبهتيهما بالمـناديل، وأخـذا فـى نفس الوقت يتطلعان إلى المحجر. وأشع نور القمر فأضاء كل شىء، بنوع من البساطة، والصفاء لا يتوفران لأى ضوء آخر."

الـنغمة الهادئة فى هذه الفقرة، تتميز بهدوء خاص فى بساطة النطق، وبالإشـارة الـنادرة إلى المشهد الطبيعى، وهى وحدها لا تصنع كل القصة، فهـناك القبعات الأسطوانية السوداء، وتجفيف العرق بالمناديل، وهى تضفى رنيناً ساخراً، حتى فى هذه اللحظات، وهو مرح لا يتميز بأى مغزى خاص: والمهم فى هذا أن كافكا يمهد لموقف كيه بحالة مزاجية محايدة. خالية من أى

إيحاء معين، كالقول مثلاً بأن القبعات العالية تمثل رجال الأعمال الكبار، أو الرأى المحترم. فالحياد هو المهم.

هـناك نـوع من السلام فى الفصل الأخير من "المحاكمة" لكن هناك الـيأس أيضـاً، السلام الذى يعكسه ضوء القمر، ليس فقط فى تلك اللحظة، وإنما أيضا بعد ذلك بقليل. إنه شىء نادر جداً أن يصف كافكا، هذا المشهد، فى عمله الأخير، وحدوث هذا فى لحظة تقدم كيه للإعدام، وبالطريقة التى تم بها هو أمر مثير حقاً:

"المـاء يـترقرق ويهتز فى ضوء القمر، منقسماً على جانبى جزيرة صـغيرة، تـنمو على سطحها كتل من الأشجار، والشجيرات الكثيفة وكأنها تضـغط بعضها ضد بعض. ومن تحتها تمتد ممرات مغطاة بالحصى، ليست مرئية الآن، وفوقها مقاعد مريحة، كان كيه يتمدد عليها ويريح أطرافه كثيراً فـى موسم الصيف. "لم أقصد أن أتوقف" قال كيه هذا لمرافقيه، وهو يشعر بـالخجل أمـام إذعانهما. وقد أخذ أحدهما يوبخ الآخر من وراء ظهر كيه، لأنهما وقفا وقفة قابلة للتفسير الخاطئ. ثم استأنفا السير".

إنه غالباً سلام اللامبالاة. فإزاحة كيه للآنسة بورستنر جانباً، وإهمالها فـى هـذه اللحظـات الأخـيرة هى علامة على حالة انعدام الإنسانية، التى صاحبت استسلام كافكا الكامل لمصيره، أو للعنة، بل إلى الوضع الذى عاش فـيه طـول حياته تقريباً. لم تكن مسألة اهتمام كبير من جانب كيه، إذا كان الشخص الذى رآه على البعد هو الآنسة بورستنر أم لا، وعندما يوجه قاتليه لمتابعتها، فلم يكن ذلك رغبة منه فى أن يراها .. لكن "لكى لا ينسى التحذير الـذى كانت تمثله بالنسبة له" تحذير" نظن أنه مثل تحذير الكاهن، بألا يعتمد علـى النسـاء. لكنه يخدع نفسه أيضاً، فعندما يقرر أن الشىء الوحيد الذى يستطيع أن يفعله، من الآن فصاعداً، هو أن يحافظ على عقله التحليلى الهادئ حـتى النهاية، فإنه لم يدلل على وجود هذا الإطار العقلى، فى مسار الرواية إلا بلمحات طفيفة، لعل أقلها فى أقرب هذه الفصول، حين تقبل تحليل الكاهن للقصة الرمزية، دون اعتراض قوى .. والخلاصة أن كيه فاتر الهمة فى كل شـىء، لا يملـك حتى الإيجابية التى تتضمنها كلمة "القبول" وحتى الشخص

الذى يظهر فى النافذة، فى اللحظة الأخيرة، لا يفعل سوى القليل لتغييره: فهذا الشخص يظهر فى إطار الرواية "كضوء ينطلق إلى أعلى" يتوافق مع البريق المفاجئ للقانون فى قصة الكاهن، لكنه لا يعنى شيئاً بالنسبة لكيه، سوى إتاحة الفرصة لطرح الكثير من الأسئلة على نفسه مثل: من يمكن أن يكون هو؟ الإشارة الوحيدة المؤكدة والمقصودة تتجلى فى تمديد أصابعه، بطريقة تذكرنا بصورة الصلب فى لوحة جرونفالد إيزينهيم.

السلام الذى ينعم به كيه هنا، يذكرنا ببعض المداخل فى مفكرته مثل قوله: "فى وقت مبكر فى هذا الصباح، شعرت لأول مرة منذ وقت طويل، بفرح وأنا أتخيل أن هناك سكينا تنغرس فى قلبى" [13] أياً كان هذا النوع من الفرح، فليس له أى علاقة بالمعنى العادى للكلمة. كذلك حين يقول كافكا، إنه يمكنه أن يعثر على السعادة فقط، إذا استطاع أن يرفع العالم إلى حالة "النقاء الحقيقى، الذى لا يقبل التغيير" لم يكن يعنى بهذا أياً من المعانى التقليدية، بل كان يعبر عن رغبته الكاملة فى البقاء، فى مثل حالة الموت التى يحياها: هذا هو الحقيقى والذى لا يقبل التغير. إنها صرخة كافكا "الكاملة" المعبرة عن طموحه المبكر. فصرخة كافكا "الكاملة" المعبرة عن طموحه المبكر، والتى أشرنا إليها آنفا [14]. تعطى المعنى الذى من خلاله يمكن أن نفهم صرخته الأخيرة، فى رواية المحاكمة "كالكلب" - فعار موت كيه الذى سوف يبقى بعد موته، قد ارتفع عن مستوى المعانى الأرضية والبشرية جميعًا، وبقاء هذا العار بعد موته، قد ارتفع عن الإيحاء بحالة الانحطاط المطلق، التى لا تقبل التغيير. إن صرخة الفنان التى تضفى على حالته الخاصة نوعاً من الديمومة الباقية، طالما بقى الناس يقرأون كلماته، هى صرخة فائقة تسمو على صرخة أى رجل، أو أمرأة ليس فناناً - هكذا فى هذا السياق يمكن لنا أن نفهم مطلب كافكا. والفصل الأخير، بل الكلمات الأخيرة فى "المحاكمة" هى تحقيق لرغبة كافكا أكثر من كونها تحقيق لرغبة كيه. لأنه يملك القدرة على الاستمتاع الواعى بها .. ولكنه تحقيق قصد به إقناع نفسه فقط، دون القارئ، وعلينا أن نتذكر هذا أيضًا، عند تقدير الأثر الكلى للرواية.

يجد بعض القراء أن كافكا، لم يطرح قابلية حالته للتطبيق العام. وكون معظم الناس يجتازون محاكمات، لا يعطى معادلاً كافياً، ليبرر لنا رؤية

أمـــثولة رمـــزية للحالة البشرية فى روايته. من ناحية أخرى، فإن المحاكمة الكاذبة التى يخضع لها كثير من الناس، بين وقت وآخر، بقصد إحلال الذنب المتخيل محل الذنب الحقيقى. تغذى هذه الرواية بوشائج حميمية كافية لتجعل مـــنها قوة آسرة. أما الآخرون منا الذين يعرفون ما هى محاكمة كيه، فعليهم ألا يخلطوا بينها، وبين أى محاكمة أخرى لها صفة العمومية.

الفصل الثامن

«طبيب فى الريف» وقصص أخرى

الفصل الثامن

«طبيب فى الريف» وقصص أخرى

لقـــد أعطـــى كافكا عناية كبيرة لترتيب القصص، فى المجموعة التى اقتنع بإرسالها للنشر عند كورت فولف سنة ١٩١٧، وأصر على هذا الترتيب الخاص الذى ظهرت به الآن [1]؛لأن الجزء الأكبر منها، كتب فى وقت مبكر من نفس العام، مع ست قصص أخرى لم تنشر إلا بعد وفاته. فهذه القصص، كما يقول، "بعيدة جداً عما أريده حقاً" [2] لكنه كان يقترب من الموت، وربما يكـــون هذا آخر كتبه، وعلى هذا اقتنع بنشره.[3] وهو أيضاً آخر شىء قدمه لأبـــيه، وكان الإهداء الذى كتبه لأبيه بنفس الدرجة من الأهمية التى أولاها لمســـألة الترتيـــب والنشـــر ذاتـــه، ورغـــم شعوره، بأنه لا يقدم أى وسيلة للمصـــالحة، فإنه على الأقل قد فعل شيئاً فى هذا السبيل. والمصطلحات التى استخدمها كافكا، سوف تعيننا على أن نفهم ما الذى كانت تعنيه الكتابة بالنسبة له، حتى فى الوقت الذى لم يكن فيه مقتنعاً بها تمام الاقتناع.

"حيـــث إننى قررت أن أهدى الكتاب لوالدى، فإننى أشعر بقلق خشية أن يظهـــر الكتاب فى وقت قريب. فليس بهذا السبيل، يمكننى أن أتصالح مع أبى، لأن جذور تلك العداوة لا يمكن اقتلاعها هنا، ولكننى أود أن أفعل شيئاً على الأقل، وحتى لو أننى لم أهاجر إلى فلسطين، فإننى وددت أن أسافر إلى هناك وإصبعى موضوع على الخريطة" [4]

الجمـــع بيـــن الطمـــوح السياسى، والطموح الشخصى والأدبى، قلما ينكشـــف بوضوح على هذا النحو، فقد كان كافكا مهتماً بالحركة الصهيونية. وفـــى أيامه،أخذ بعض اليهود يعودون فعلاً إلى أرض الميعاد، رغم أن وعد بلفور لم يكن قد صدر بعد. ويبدو من هذا الخطاب أن الهجرة إلى فلسطين كانـــت بمثابة، عودة الوئام بينه وبين أبيه، بل أشبه بعودة اليهود بعد الشتات إلى أورشليم، إذ كانت بمثابة أول تصالح مع الله. وأن كتابة القصص ونشرها ســـوف يكـــون إنجـــازاً مماثلاً. كل هذا يضعه جنباً إلى جنب مع تحفظاته المدمرة، لكن القصد، أو الأمل المجرد، يتجلى بوضوح. فقد تحدث مراراً فى

مفكـــرته عن مجئ المسيا (كحدث مستقبلى) بنفس الطريقة، وبنفس القدر من المـــراوغة. فالـــيهودى فى داخله، لا يقتنع إلا بتحقيق المصالحة الكاملة بكل أشـــكالها، الشخصـــية، وما فوق الشخصية super personal، فى حين يواجه المتشكك فى داخله إحباطات الواقع المستمرة.

واتخـــاذ الخطاب كمفتاح لدراسة، أربع عشرة قصة فى كتاب "طبيب فـــى الـــريف" لهـــو نوع من سوء الاستخدام. لأنها قصص مختلفة، بعضها قصـــص رمـــزية واضحة، وبعضها الآخر مجرد استثارة للحالة المزاجية، وتحـــريك المشاعر. من بين هذه القصص قصة بعنوان "أحد عشر ابناً" هى لغز، فالقصة تقدم لنا الأحد عشر ولداً، موصوفين بأدق التفاصيل. ولا تحتوى علـــي أى شيء آخر، مما دعى إلى الافتراض أن الأحد عشر ابناً، ما هم إلا تمثيلاً رمزياً للإحدى عشرة قصة التى كتبها [5] لكن هذا الافتراض حتى لو صح، فإنه لا يشرف كافكا كثيراً، وينسب إليه طريقة فى الكتابة، لا وجود لها فى أى مكان آخر. أما قصة "زيارة إلى منجم" فهى تثير الحيرة، إذ رأى فيها الـــبعض قصة رمزية، تشير إلى موضوعات قصصه، وهى بالتأكيد لا تزيد عن سلسلة من اللوحات التصويرية. ورغم أن القصة لا تتميز فى أى ناحية منها، فإنها تحمل قصداً جديرة بالاحترام. فالقصة يحكيها أحد عمال المنجم، وهـــو يصـــف زيارة عشرة من خبراء المناجم وخادمهم بزيه الخاص (وهذا الزى الخاص هو اللمسة غير الواقعية الوحيدة، فى القصة كلها) وهو يحكى بلهجة يسيطر عليها الرعب، مثل لهجة الفلاحين القاطنين تحت سفح "القلعة"، والذيـــن كانـــت تسيطر على فكرهم الخرافات. وهنا تلوح للإنسان لمحة من الغـــرابة التى تكمن خلف عالم كافكا كله. "فالمهندسون ذوو المكانة الرفيعة" كمـــا يســـمون، يمكـــن أن يكونوا أشخاصاً من الحياة العادية، لكن ملامحهم المتميزة تبدو شيئاً مؤثراً بصورة غريبة، و ربما ظهروا كذلك لمجرد، أنهم متميزون بدرجة واضحة:

"أحدهـــم، أســـود الشـــعر، ممتلئ حيوية، يحرك عينيه سريعاً فى كل الاتجاهـــات. أمـــا الثانى، فإنه يحمل بلوك نوت، يرسم فيها اسكتشات، وهو ماشٍ فى الطريق ينظر حوله، يقارن ثم يكتب ملاحظاته.

أما الثالث، فإنه يضع يديه فى جيوبه، حتى يبدو كل شىء فيه مشدوداً، فيمشـــى منتصباً، يحافظ على هيبته، إلا أنه يعض شفتيه باستمرار، فينكشف لنا شابًا غضًا نافذ الصبر، لا يتقبل الضغوط.

هذا الملمح الأخير، هو من النوعية ذاتها المقترنة بكتابة كافكا - جزئياً بسبب التناقض الواضح بين ما هو علامة على القلق، وبين التفسير المعطى لـــه، فالراوى على ما يبدو يبالغ كثيراً فى احترامه، ومثل هذه اللهجة تتردد كثيراً فى فقرة بعدها:

"التاســع يدفــع أمامـــه عربة تحمل أجهزة مراقبة، وهى أجهزة ثمينة باهظـــة التكاليف، مغروزة بعمق فى داخل قطن طبى غاية فى النعومة. أما العـــربة فكـــان ينبغى أن يدفعها أحد الخدم، لكنها لم توكل إليه، مما دعا أحد المهندســـين للتطوع بهذه المهمة، ومن الواضح أنه يؤديها بسرور، فهو من غـــير شك أصغرهم سناً، ربما كان لا يفهم شيئاً عن هذه الأجهزة لكن عينيه مثبتتان عليها، مما قد يدفعه إلى خطر اصطدام العربة بالحائط".

يقـــال إن موظفـــى القلعة، كان لديهم مثل هذا الإخلاص المفرط جداً للعمـــل، ويبالغ المعجبون بهم فى التعبير عن احترامهم،وفى الرواية كما فى هذه القصة يمكن أن يكون المرجع دنيوياً خالصاً، لكن عندما يتلاشى الموكب الصغير فى ظلمة الفحم داخل المنجم، فإنهم يعطون الإيحاء بدرجة من التميز غير قابلة للتعليل.

هـــذه الصـــفة العســـيرة هـــى موضـــوع قصـــة أخرى، أشد غرابة بعنوان"هموم حارس"(*) A worry to the care taken تصف كائنا يعرف باسم أودراديـــك Odradek. أشبه ببكرة خيط على شكل نجمة مسطحة (ربما يعنى قرصـــاً مـــن الأقراص المسننة الحواف، التى تسخدم فى أغراض الغزل أو التضفير) ملفوف عليها نتف من قطن قديم مرتكزة على قضيب قائم الزاوية. والشـــىء الواضح فى أودراديك، والذى نتشبس به، فى بحثنا عن معنى، هو

(*) ترجمت خطأ باسم "هموم رب العائلة" the cares of a family man

أنـــه بـــلا هدف، وبالتالى فإنه لا يمكن أن يموت (وإن كنا لا نرى العلاقة) وربمـــا كان الأهم، فى محاولة فهم كافكا هنا هو حديثه مع جوستاف يانوش Gustav Janouch:

توقف كافكا فجأة ومد يده.

انظر! هنا،هنا! هل تراه؟

كنا نتحدث فى المنزل الذى وصلنا إليه، فى جاكوبسجاز حين قفز كلب صـــغير فـــى شـــكل كـــرة من الصوف، اخترق الممر، واختفى حول ركن التمبلجاز.

قلت "كلب صغير جميل".

وسأل كافكا باشمئزاز "كلب؟"

"كلب صغير، صغير السن، ألا ترى هذا؟"

"رأيته جيداً، لكن هل كان كلباً"

"بودل صغير poodle" (أى كلب)

"بودل، يمكن أن يكون كلباً، أو ربما إشارة (فى مسرحية فاوست لجوتة فـــإن الشـــيطان يظهر أولاً متخفياً، على هيئة كلب صغير) نقع نحن اليهود أحياناً فى أخطاء مأساوية"

- قلت إنه مجرد كلب"

أومـــأ برأســـه "حسناً، لو كان كلباً، لكن كلمة "مجرد" صادقة عند من يقولها. ماذا تعنى حزمة من الخرق، أو كلب بالنسبة لأى شخص. إنها إشارة إلى شىء آخر."

"أودراديك، فى قصتك".

لم يجب كافكا، لكنه واصل حديثه فى نفس الاتجاه، ثم ختمه بالكلمات الآتية:

"هناك دائماً شىء ما، أبعد مما ترمى إليه"

هــذه الحادثة على غرابتها،(هل يمكن أن يتكلم كافكا بهذه الادعاءات) تمــثل نموذجاً وثيق الصلة بعالم كافكا، فقد تقابل كافكا مع أفراد الأودراديك على [*]السلم واشتبك معهم فى حديث قصة زيارة المهندسين للمنجم قد يكون لهــا تضــمينات غريبة مماثلة.فالعالم كما هو، قبل أن يراه يبدو على الدوام مخيفاً.

هــناك فكــرة شــبيهة فى قصة "المحامى الجديد"، التى وضعها كافكا بإصرار في صدارة المجموعة، فإذا كان يقصد من هذا الإصرار، أن يعطى القارئ نوعاً من التوجيه، إلى بقية القصص، فإن إشارته ربما تعنى أن قواعد الحــياة العادية، قد تنتهك فى أى وقت، دون حدوث أى فروق يمكن العثور علــيها. لأن الحقــيقة التى يمكن أن نتبينها، هى أن المحامى الجديد الصاعد علــى درجــات قصر العدالة، كان ذات يوم بوسيفالوس، حصان الإسكندر الأكــبر الــذى كان يمتطيه فى المعارك. وأى خبير فى سباق الخيل، سوف يدهشــه أن يســمع صلصلة الحديد، بمجرد أن يضع الحصان حوافره على الرخام، فاللهجة الواقعية التى تأخذ كل هذا الكلام كحقيقة مسلم بها، يبدو أنها كانــت جزءاً من إطار الوعى عند كافكا، وأنقذت الفنتازيا من كونها مجرد نــزعة غريــبة، أو إدعائــية، ويبدو الأمر وكأن القصة لم يقصد بها إثارة الدهشــة، ويظل ذلك صحيحاً، عندما يأتى التعليق بأن "الإدارة" تنظر للأمر كله باحترام،مما يتيح لبوسيفالوس Bucephalus وضعاً ليس عادياً،والمقصود بهــذا الســخرية الحــادة من العالم الحديث، لطول أناته وإنكاره للمعجزات. فبوســيفالوس، وإن كان محامياً، إلا أنه حصان، وأن الادارة تعلم هذا بشكل واضح.

المقارنــة بيــن العصــر الحاضر والعصور القديمة، تتخلل باستمرار أفكــاره حــول الإســكندر نفسه، وكما رأينا "فى مستعمرة العقاب" فى زمن الــرجال العظــام - فالقــائد القديــم، مثلاً، قد اختفى، ولم يعد الناس الآن، يستوحون أعمال الإسكندر بأى درجة من الحب والتعاطف، تزيد عن أوامر

(*) لقــد كتبــت أحاديــث جانوه، بعد إجرائها بفترة طويلة،وهىّ تبدو بطبيعتها بعيدة عن الاحتمال،خاصة، ما أضيفت إليها فى الطبعة الثانية.

القائد القديم. فالناس لا يزالون قادرون على قتل أصدقائهم، عبر موائد الطعام (كما فعل الإسكندر ذات مرة حين رشق صديقه كليتوس بالحربة) وكثير من الناس ضاقوا بمقدونيا حتى صاروا "يلعنون فيليب أباهم" - هنا تدخل نغمة شخصية، إلى جانب الإهداء الذى كتبه كافكا لأبيه - لكن رغم بقاء العداوة والقسوة - فلا أحد يشير إلى الطريق المؤدى إلى هذا الشيء البعيد المنال، الذى كانت تمثله بوابات الهند، على الرغم مما كان فى عقل كافكا، من تفكير فى بوابات فلسطين. بهذا نصل إلى موضوع الكثير من أعمال كافكا. القارة الأمريكية، والقانون الغامض، الغذاء الذى كان يحلم به جريجور سامزا، وظن أنه وجده فى الموسيقى. هذه الأمور كلها تنتمى إلى العالم الذى خرج الإسكندر لغزوه وقهره. لقد انتقى كافكا هذا المعنى من الأساطير، التى كتبت حول الإسكندر. واستخدمه للمقارنة مع العالم الحديث، الذى يراه خالياً من الانشغال بالاهتمامات الروحية. (وهو يرفض المثاليين المحدثين، رفضاً مطلقاً، لأنهم لا يقدرون على شيء غير التلويح باستخدام الأسلحة).

وتنتهى القصة نهاية تافهة، عندما يقال إن بوسيفالوس، ربما يبذل أقصى ما فى وسعه، بإغراق نفسه فى كتب القانون، وهو كلام تافه من قبيل الزهو بالنفس، والقصة بها لمسة من قصة "المزارع الشريف Biedermeier":

"تحررت خواصره من ضغط فارسه عليها، وبعيداً عن معارك الإسكندر وصدماتها، راح يقرأ فى مجلداتنا القديمة الضخمة، ويقلب أوراقها صفحة بعد صفحة."

هذه النهاية من الممكن قبولها عاطفياً، لو استطعنا، وإن كان من غير الواضح أن بوسيفالوس، قد "تحرر" بأى معنى بالنسبة لكافكا - إنه فقط قد عاش بعد أن فقد ذاك النوع من الأبطال، الذى كان يشير إلى هدف عظيم. وباعتبار القصة بداية للمجموعة؛ فإنها تمنحنا بعض المفاتيح للحالة المزاجية، وللميل الطبيعى فيما سوف يأتى:

بلهجة شبيهة تنتهى قصة "رسالة من الإمبراطور" التى يمكن تحديد معناها الرمزى، بدرجة أكبر من الوضوح، عن قصة "المحامى الجديد" وللمرة الثانية نجد هنا، الحدث العظيم، وهو إرسال رسالة شخصية من

الإمبراطور إلى أحد الرعايا البائسين، وقد وقع الحدث منذ سنوات كثيرة، من ألف سنة، كما يبدو، وفى ذلك الزمان كانت هناك عظمة وفخامة، لم يبق منها شىء الآن. فالإمبراطور، ميت مثل الإسكندر (وإن كان هذا الإمبراطور يبدو أشبه بأباطرة الصين، وربما كتبت هذه القصة، لتكون جزءاً من قصة سور الصين العظيم) ولم يبق له من وجود على الأرض سوى حامل الرسالة، كما أن يوسيفالوس، هو كل ما بقى من الإسكندر، ولا تعطى هذه النهاية تعزية كاملة بل نصف تعزية، بمعنى أنه، عن طريق الاستسلام، فإنها بقدر ما تعطى من تعزية تشعرنا بخيبة الأمل"(*).

" لا أحد يستطيع النفاذ إلى هنا، حتى لو جاء برسالة من رجل ميت، كل ما عليك أن تجلس بجوار النافذة، وأن تحلم لنفسك حين يأتى المساء".

إنها لهجة رثاء رقيقة، وإن كان التضمين ملحوظاً، بأن رسالة من رجل ميت قد تدعم فرصة الدخول، بدرجة أفضل من رسالة آتية من شخص على قيد الحياة، وهى فكرة لا يبررها سوى الاستسلام للموت. فما هو الحل الآخر الذى يمكن أن يوجد أمام الحنين الجارف، الذى لا يجد أحداً يبادله إياه؟ إن والد كافكا ما كان بمقدوره أن يشعر أبداً، كم كانت هذه الجملة الأخيرة عزاء لكافكا فى وقت إبعاده، ولو علم بهذا، لما أتاح له فرصة الكتابة، ويبدو أن التعزية جاءت بالقدر، الذى كان يحتاج إليه كافكا فى تلك اللحظة. ربما كان فى وعيه أن مثل هذه التعزية، ليست إلا لمسة عاطفية غير كافية، إلى الحد الذى جعل كافكا يعتقد أن عمله، لم يزل أقل مما كان ينبغى.

هذه النغمة لا زالت تسمع فى هذه القطعة النثرية الجميلة المسماة "فى السيرك" حيث تتضح لنا أصداء، معينة ذات معنى، كما فى قصة "رسالة من الإمبراطور" فالسيرك ربما يمثل حركة العالم هنا – بالتأكيد لا شىء أوضح

(*) جاء فى القصة أن المحامى الجديد د. يوسيفالوس، وكان به شبه قليل فى مظهره، يذكرنا بأنه كان ذات يوم، هو حصان الإسكندر الأكبر، الذى كان يحارب به فى المعارك (المترجم).

من هذا - في حين يمثل المتفرجون عامة الناس، الذين افتقدوا البصيرة الثاقبة. بينما يصبح التدخل لصالح الضعفاء والمقهورين، شيئاً عظيماً ومرضياً، كما فعل هذا الشاب، حين تدخل لصالح الراكبة العارية الظهر، والحقيقة أن القهر ليس ظاهراً، بالنسبة للأغلبية العظمى من الناس. وليس في مقدور هذا الشاب، إلا أن يسند رأسه على الحاجز ويبكي "دون أن يعرفها" إنها نهاية تدل على العجز، وتثير الحزن بدرجة أكبر، مما فعلت القصتان السابقتان، لكن هناك صدق البصيرة التي استوحتها، فالمسار العام للأمور، يخفي زيف النجاح العادي، وإن التصوير الساخر البارع لمدير الحلبة، يمكن أن ينطبق على رجال السياسة والصحفيين، والأكاديميين، ورجال الأعمال أيضاً. الخاتمة فقط - إذا اعتبرنا أنها تحتوى على قيمة قياسية، وهذا صحيح، فإنها تثير التساؤل. هل البكاء هو المسلك الوحيد، المتاح لرجل في السيرك، حتى لو صدر هذا البكاء بغير وعي؟ هل كان احتجاجه الأول تافها إلى هذا الحد؟ أن تقول ذلك في قصيدة ليس ممنوعاً: إنها لحظة يمكن التعرف عليها. هذا هو السبب الذي يعطي هذه القصة أهميتها، كأي عمل من أعمال كافكا، لكن النظر إليها ضمن القصص الأخرى فإن قصة "في السيرك" تكرر فقط نغمة الحزن المستسلم: الأزمنة العظيمة كانت في الماضي، وما على الإنسان إلا أن يدرس القوانين القديمة، وأن يحلم بالرسالة، التي يود أن يسمعها، وأن يرى لمحة من رحلة كائنات سامية، أو متفرقة خلال نفق حياته المظلم.

القصة الموضوعة في نهاية المجموعة بعنوان "تقرير إلى الأكاديمية" Report for an Acadamy.تبدو في هذا السياق، كتعليق شديد المرارة. معظم القصص نجد فيها بعض الأمنيات، حتى لو كانت مجرد نوستالجيا. أما هذه القصة الأخيرة، فتأخذ شكل تقرير مقدم من أحد القرود، عن وقوعه في الأسر بعد صيده في إحدى الغابات الإفريقية، ثم رحلته إلى أوروبا، واكتسابه الصفات الإنسانية، هذه القصة يمكن قراءتها، كقصة رمزية تعبر عن التمني. كتب نيتشه "أن الإنسان شيء يمكن التغلب عليه" فالقرد كان يمكن أن "يستبدل قرد بإنسان" في هذه الجملة.

والشيء المذهل من الناحية القصصية، أنه يكشف عن كل العلامات الدالة، على أنه تغلب على حالة القردة: فهو يكتب لغة ألمانية رصينة. يصوغ

ويرتـب تقريـره بمهـارة الرجل المتعلم، فهو يأخذ طبعاً وضع "الممسوخ" بطريقة عكسية. يضع صعود القرد، فى مقابل سقوط سامزا، وينجح بضربة جريئة دون أدنى شك فى الحقيقة الأساسية. إن القرد يتكلم بشخصه، ويؤسس دعـواه. لكنه يلقى من وقت لآخر، ببعض التعليقات التى تكشف عن طبيعته الحيوانية، التى لم تتحول بعد:

"الطلقة الثانية أصابتنى تحت الفخذ، كانت ضربة عنيفة، وهى السبب فـى بقـائى أعرجاً حتى الآن. قرأت مؤخراً حديثاً، لواحد من العشرة آلاف ثـرثار، الذين يتحدثون عنى بقناعة شديدة فى الصحف، إن طبع القردة فى طبيعتى لم يقمع تماماً بعد، وقدموا على ذلك دليلاً بأننى حين يأتى إلىَّ بعض الزوار، فإننى أخلع بنطلونى لأريهم الموضع الذى دخلت فيه الرصاصة. هذا الشـخص يسـتحق أن تقطـع جميع أصابعه، واحداً بعد الآخر من يده التى تكتب."

قد يقول قائل، بالطبع، أن ما كشف عنه القرد فى الجملة الأخيرة، هو شـىء مسـاو للطبيعة البشرية. لكن المعنى المتضمن فى داخل القصة إنما يعـنى أن الاعتراف الذاتى (فضح الذات) هو أمر محتمل الحدوث، فى حالة الانتقال من مستوى معين من الوجود إلى مستوى آخر. وأن الأمنيات الكامنة فـى القصـص الأخـرى، كان يمكن أن تنزع عنها أقنعتها، بنفس الطريقة القوية.

انفجـار الغضب المشحون بالحقد على هذا النحو، له نظيره فى عديد مـن القصـص، ولعـل أوضحها فى قصة "جريمة قتل الأخ A Brother's Murder" وأيضـاً فى التذكير بجريمة قتل الإسكندر الأكبر لصديقه كليتوس، وفى أحد مشاهد قصة "مخطوط قديم" حيث يقوم المحاربون الرحل، بتمزيق ثور حى بأسنانهم. الافتتان بهذه اللحظات يتخلل قصص المجموعة كما يتخلل معظـم أعمال كافكا، إنها الملمح الرئيسى فى قصة "أبناء آوى وعرب" التى يحكيها أحد الرحالة الأوربيين، إذ يلتقى بقطيع من أبناء آوى فى الصحراء، ويشـاهد العـداوة بيـنهم وبين الأعرابى، الذى يقود قافلة الجمال، ويصف الشراهة الواضحة فى التهامهم، لشرايين الجمل الميت، واقتران هذه الشراهة بكراهيتهم لشخصية الأعرابى:

"بياضــــهم قــذارة، سوادهم قذارة، لحاهم بشعة، ونحن مضطرين أن نبصـــق عليهم، وحينما يرفعون أذرعتهم، ينفتح الجحيم من تحت الإبط. من أجل هذا أيها السيد، امسك هذا المقص بيديك القويتين واقطع أعناقهم!"

لكـــن هذه القصة تتركنا، في جو أشد غموضاً من القصص الأخرى، فالـــنهاية تحكـــى فقط .. كيف استطاع الأعرابى أخيراً أن يطرد أبناء آوى، ويبقي القارئ فى حيرة فيما يتعلق بالشيء الذى آثار اهتمامه. ربما لا نحتاج حقـــاً لأى تفســير، أو لعلاقة ارتباط أخرى، ربما كان كافكا مهتمًا، كما هو ظاهـــر، "بجريمة قتل الأخ"، إثارة الكراهية وأعمال القتل البذيئة. لكن حقيقة .. أن كافكا كان ما يزال مهتماً اهتمامًا شديداً بالحركة الصهيونية، فى الوقت الـــذى كتب فيه، وأن القصة نشرت أولاً فى مجلة اسمها "اليهودى" يحررها الفليســوف الصـــهيونى مارتن بوبر، تجعل الإنسان يميل جزئياً، إلى قبول الافـــتراض بأن كافكا، ربما يكون قد عرض فى هذه القصة، معنى من عنده وخاصاً به.

وفى ضوء هذه المعرفة، فإن هذه الفقرة تأخذ لوناً مختلفاً:

بدأ ابن آوى العجوز:

" نحن نعلم أنك قادم من الشمال.وهو الأساس الذى عقدنا عليه آمالنا. فهنالك نجد العقلانية، التى لا أثر لها بين العرب. فمن هذه الغطرسة الباردة عـــندهم، يســتحيل، كمـــا تعلم، أن يخرج منها شعاع من العقل. فهم يقتلون الحيوانات لكى يأكلوها. ويعافون الميتة.

قلت: لا ترفع صوتك بالكلام، فهناك عرب ينامون بالقرب منا.

قـــال ابن آوى: إنك غريب حقًا .. وإلا لعرفت أن أحداً منا، لم يخش أعرابيًا بطول التاريخ كله .. ولماذا نخشاهم؟ ألا يكفينا من نحس الطالع أننا مضطرون للعيش بينهم؟".

وجـــب علينـــا أن نقـــول الآن إن المفاتيح، إذا وجدت،لن تكون أكثر وضوحاً من هذا، وإن كانت قضية هذه القصة الرمزية قد تعرضت لمناقشات طويلـــة. [7] فإننا نقول بوضوح، إذا كان هذا المعنى قد خطر فى ذهن كافكا

مطلقاً وأفلت منه وهو يقدم القصة لمجلة "اليهودى" Der Jude؟ فهو لا يود أن ييسر مفاتيح الفهم، ما لم يكن راغبًا فى توجيه إهانة واضحة لا يخطئها أحد. لكن ليس بعيداً عن التصديق تماماً، أنه كان يريد أن يفهمه الناس هكذا. يذكر كافكا فى قائمة اهتمامه التى رصدها فى حياته، ليست فقط (الصهيونية) بل (العداء للصهيونية)(*)

وهى علامة غريبة، على ازدواجية ميوله الطبيعية فى كتاباته عموماً، كما فى علاقاته المزدوجة مع أبيه، أحياناً كما فى خطاب. حول مجموعة "طبيب في الريف" إذ يبدو كأنه يوجد بين أبيه وبين الصهيونية: فالغرابة أن يتحدث عنها أيضاً بروح العداء. فى خطابه إلى ميلينا جيسكا، نجده يتحدث مراراً باستخفاف عن اليهود، وفى نقطة واحدة فقط، يبدو وكأنه يصدق على عبارات العداء للسامية التى وردت فى إحدى الصحف.[9]

فقرة واحدة فقط، نزعت من سياقها، قد تبدو للوهلة الأولى، أقل التعليقات التى يحتمل صدورها عن رجل مثله. إنه يتحدث عن اثنين من الممثلين، وعن أدوارهما فى مسرحية كما يراهم:

"الناس الذين هم، على شاكلة اليهود الأنقياء بصفة خاصة، لأنهم يعيشون داخل العقيدة فقط، دون تعب أو فهم أو تعاسة -- يظنون فى كل شخص آخر أنه أبله، ويضحكون على مقتل أحد اليهود النبلاء، ثم يرقصون، وحين يقتل القاتل نفسه بالسم تشع وجوههم بسعادة غامرة ..."[10]

إن إرجاع شهوة الانتقام، والخيانة، والغطرسة إلى هذه النوعية "النقية" من اليهود، قد يأتى من أعدى أعداء اليهود، وبالرغم من هذا فعلينا أن نتذكر أن هؤلاء الممثلين أنفسهم، ينتمون إلى فرقة المسرح البيدتش، التى كان كافكا يتحمس لعروضها، ومن الممكن أن يكون إعجابه باليهودية عظيماً بدرجة مساوية. وفى كل الأحوال فإن احتمال وجود ازدواجية فى القصة الرمزية

(*) وردت الإشارة إلى "العداء للصهيونية anti – Zionism" فى قائمة باسم "radii" استقصاها كافكا من محور شخصيته. يمكن أن يقال إنه درس الصهيونية،ولم يتقبلها أو يتبناها، لكن الاحتمال الآخر قائم أيضاً.

"أبناء آوى وعرب" قد زاد قليلاً بهذه المعرفة عن ازدواجية كافكا.

والأغـرب مـن هذا، هو إمكانية وجود هذا المعنى اليهودى أيضاً فى قصة "تقرير للأكاديمية" فالقصة تحفل بمعانى أخرى، وهذا واضح جداً، ولا يمكـن حصرها بدقة فى حدود أى معنى منها. أن تكون القصة حقيقة حول تحـول أحد اليهود إلى المسيحية، وأن الخمر التى يشربها القرد، تعادل النبيذ الـذى يعطى أثناء تناول القربان المقدس، وأن سقوط القرد فى البربرية، هو سـقوط فـى الهمجية، التى أظهرها الممثلان أمام كافكا، وفى الوحشية التى ظهـرت أيضاً من أبناء آوى، لكن من غير المحتمل، قبول هذا كله باعتباره الحقيقة الكلية. لأن التفسير به الكثير الذى يمكن أن يقال فى هذا الشأن، ذلك أن "الـتقرير" قد نشر مع قصة أبناء آوى فى نفس المجلة الفصلية، ونشرت القصتان فى عددين متتاليين من مجلة "اليهودى Der Jude " فى سنة ١٩٢٧ [11] باعتبارهما من قصص الحيوان، وهو عنوان مضلل، فليس من المستحيل تماماً أن يكون هذا المعنى فى عقل كافكا، ضمن معانى أخرى قوية، ويجب أن نضـع هذا فى الذهن، حين يحدث ازدواج مماثل، كما فى رواية "القلعة" مثلاً.[12]

مع ذلك ففى قصة "أبناء آوى وعرب" يوجد موضوع آخر مشترك فى العديد من قصصه، هو موضوع الأجنبى، الذى يستدعى لتقديم المساعدة فى بعض المواقف الغريبة الصعبة. فالراوى فى قصة "أبناء آوى وعرب" تنتظر إلـيه هذه الوحوش نظرتها إلى المخلص. والشاب يشعر أنه مدعو إلى حلبة "السيرك" لإنقاذ الفتاة الحزينة البائسة. كذلك يشعر الراوى فى قصة "مخطوط قديـم" بأنـه مطالب بأن يفعل شيئاً للوقوف ضد همجية المحاربين الرحل. وبالمثل نجد كيه فى "القلعة" يحس أحياناً بمعنى الرسالة، وكأنه البطل المختار للوقـوف مـع زملائـه، من البشر الهالكين ضد المنظمة الرسمية. هذا أحد مواضـيع كافكا التى ليس لها معنى محدد،لكنه يلعب دوراً بارزاً فى المعنى الكلى لقصصه، ربما يكون هو الموضوع الرئيسى لقصة "طبيب فى الريف" الـتى يوضـع عنوانها على المجموعة، وفيها نجد أحد الأطباء يستدعى فى أثـناء اللـيل لزيارة مريض يسكن على مسافة بعيدة، لكنه يعجز عن علاج جـرحه الفظيع، وفى النهاية يبقى مهجوراً بين الثلوج، بعيداً عن بيته، ودون

أمـــل فى النجاة، فالإحباط الذى أصاب وضع كافكا ككاتب، كان يزعم أحياناً بأنه سوف يقود أمته (مزاعم يسخر منها بقسوة فى قصة "المغنية جوزفين") يتصل بموضوعنا هذا، ولكن التفسير الوحيد لا يكفى.

"طبيب فى الريف" هى أقرب قصص كافكا إلى الحلم، بمعنى أن هناك أحداثاً مادية مستحيلة الحدوث يتكرر وقوعها، فلا يمكن فى أى مكان آخر أن يســـافر إنسان عدة أميال، مثلاً، فى لحظات قليلة. والقصة مكتظة بالأحداث، فـــى حين تضاؤل حظ القص فيها عن أعمال كافكا الأخرى. هنا، نجد كافكا فـــى أكثر حالات الحيرة، لأن لديه ميل قوى لإعطاء معنى الحلم. فالقصة لا تعطـــى كلـــية أى معـــنى معقول. لكنها مثل حكايات الحلم الأخرى، ترتبط ارتـــباطاً وثيقاً بالشخص الحالم، ويلزمنا الاعتماد إلى بعض المؤشرات من تاريخ حياته.

لقـــد عـــرف كافكـــا واحـــداً مـــن أطـــباء الريف، هو عمه سيجفريد لوفى Lowy، عرفه معرفة جيدة، وله صورة عنده، وهو يركب جواداً، وكان طبيعياً أن يفكر كافكا فى عمه الطبيب فى علاقته بمرضه، وهكذا تخيل قصة تنـــتهى فـــيها مهمـــة الطبيب بالفشل نتيجة عجزه عن شفاء جرح فى جنب مريضه. رغم أن الجرح كما يصوره كافكا جرح عجيب، رمزى فى معناه، فقد أشار كافكا فى مذكراته، إلى مرض السل الذى أصيب به بقوله "جرح فى رئتى"، وقد لفت انتباه ماكس برود إلى هذه العلاقة، التى بينه وبين القصة فى أحد خطاباته [13]. والمضمون العام للقصة، يعنى أنه من الخطأ الاستجابة إلى دواعى الخير، على النحو الذى سلكه الطبيب. فقد ينتهى هكذا بكارثة. (يشير كافكا فى أحد الخطابات إلى مزاعم الأطباء وادعائهم بأنها مضحكة)، وليس هناك بديل يمكن تقديمه. والواقع أن القصة توحى بأن جميع البدائل، قد تكون سيئة، إيقاظ الطبيب فجأة، وظهور الجوادين من الحظيرة قد توحى بأن دوافع الإحســـان هى جنسية فى الأصل، ومن أجل ذلك فهى دنسة، فليست الخيول فقـــط الـــتى ظهـــرت، كقـــوة ديناميكية لنقل الطبيب كقوة سحرية إلى مكان المـــريض، لكـــن السائس، أيضاً الذى يفكر فقط فى إشباع شهوته الوحشية، والذى تركه الطبيب خلفه،وهو يدك الباب لكى يصل إلى الخادمة. من مكان الدنـــس تخـــرج الدهشة والشهوة الجنسية، ولا يمكن لأحدهما أن يعلو على

أصله: ربما كان هذا ما يقصده كافكا.

في الوقت ذاته، فإن الطبيب قد يرمز إلى كافكا نفسه، في قراره أو في محاولة اتخاذ قراره، بألا يستسلم للرغبات الجنسية، التي كان يحس بأنها شيء مخجل،وأن يكرس نفسه لرسالته ككاتب. هذا التداعي قد يفسر لنا قول الطبيب عن اندفاعه في ليلة كثيفة الثلوج بأنه "شتاء بلا نهاية". وهي عبارة استخدمها ريلكه أيضاً كاستعارة لتصوير الحالة الروحية، وسوف تسعفنا في شرح الفقرة الأخيرة التي يتحدث فيها الطبيب عن نفسه ويقول إنه "عريان" معرض للتجمد، في صقيع هذا العهد الشديد البؤس في عربة أرضية، وخيول ليست أرضية، أحد الموضوعات المشتركة في قصص كافكا، هو قراره بأن يهجر الحب الجنسي وأن يمضي إلى العزلة التي ثبت في النهاية أنها لم تثمر شيئا، وإن كان هذا التفسير يتناقض جزئياً مع دوافع الإحسان وعمل الخير لا مع دوافع الطبيب الداخلية.

لكن مثل الرموز الأخرى، في عديد من قصص هذه المجموعة، فإن الجرح الذي اكتشفه الطبيب هو جرح مبهم، هذه المرة، وبطريقة مدبرة. إنه ليس مجرد جرح، بل هو بحسب الوصف وردة، لكنها وردة بشعة، يتكون سداها، من ديدان تتغذى على اللحم المفتوح.

"هي وردة (أو على الأصح، زهرة وردية اللون، الكلمة الألمانية Rosa، وهو اسم الخادمة أيضا) في كثير من الظلال، سواء في الأعماق، يتماحى لونها عند الحواف، بها بقع من الدم، ومفتوحة كسطح منجم مفتوح. هكذا تبدو على البعد، ومن قريب تتكشف المشكلة. فمن يقدر على النظر إليها، دون أن يصدر صفيراً خافتاً؟ ديدان سميكة وطويلة مثل إصبعي الخنصر، متوردة اللون بفعل الدم، وعليها طرطشات من دماء أخرى أيضاً، تتلوى،وهي ملتصقة في عمق الجرح، تجاهد برؤوسها البيضاء، وأرجلها الكثيرة العدد من أجل الوصول إلى الضوء. مسكين أيها الغلام، فليس عندي شفاء لك. لقد عرفت جرحك العظيم، وسوف تموت بفعل هذه الزهرة في جنبك"

المعنى الأسمى في عقل كافكا، هو أن مرضه (جسدياً أو روحياً على

حـــد سواء) يمكن أن يكون فيه خلاصه،(*) إنه جميل ومنفر فى ذات الوقت، لكـــن فى سبيل نقل هذا المعنى، أو أى ازدواجية، من هذا النوع فى الوردة، اضـــطر كافكا إلى اختراع وردة من بنات أفكاره، ولم يأخذ الوردة من عالم الطبيعة، أخذ عقله وردة، وحول ملامحها إلى ملامح جرح، وهو جرح غير طبـــيعى فـــى منظره،أما موقفه منه، فقد عرضه عن طريق إيحاء كريه، لا يمكن قياسه، هو أن الإنسان لا يملك عند رؤيته، إلا أن يصدر صفيراً خافتاً، لمـــا يـــنذر بـــه مـــن تدمير كلى. فالصفير الخافت، ليس أفضل الاستجابات الطبيعية، لمثل هذه الوحشية. إن كافكا يستخدم هنا، وبطريقة مباشرة تحويل الأفكار، بأسلوب منهجى إلى أشياء. ليس فى هذا الرمز شىء من الخيال، لا شىء خادع أو مراوغ، مثل القلعة أو حتى مثل المحامى بوسيفالوس.

أخـــيراً حكاية جلوس الطبيب، عارياً بجوار الغلام المريض – تذكرنا بمشـــهد مثير فى قصة "ثلاث حكايات" لفلوبير،حيث يستلقى القديس جوليان المعالج، ليحتضن أبرصاً، يكشف عن نفسه بأنه المسيح، ويحمل القديس معه إلـــى الســـماء. لا يوجـــد عند كافكا شىء من هذا التأليه،كما "فى مستعمرة العقـــاب" لـــيس هـــناك بعـــث أو قيامة. وحسب تفكير الطبيب، فإن الناس المحيطين بالمريض، ينتظرون منه أن يقوم بمهمة الكاهن، وأن يخلصه من مرضـــه، فـــى حين أنه لا يملك سوى معرفة طبية. قد يكون لدى كافكا نقداً ذاتياً، شبيهاً بهذا فيما يتعلق برسالته ككاتب وعن توقعاته، أن يستفيد بها ويفيد الآخرين.

تتمـــيز قصـــة "طبيـــب فى الريف" على ما عداها، من قصص كافكا الأخـــرى – بجـــو الكابوس الملىء بالحيوية، ومن الصعب أن نقرر أن كل الافتراضات، التى قدمت بشأنها – كانت وثيقة الصلة بالموضوع. فالحلم هو مـــا يصنعه الحالم، أو ما يقنعه شخص آخر بأن يصنع به. فقد يزودنا الحالم

(*) ليس من المستبعد أن يجد تلميحات لأعضاء جنسية فيما يأتى.

قارن هذا بالملائكة الذين تخرج من أنوفهم الديدان فى "دكتور فوستوس" لتوماس مان، وهو مثل على التحريف من نفس النوعية.

بهذه النتف من المعلومات، التى قد لا يشاركه فيها عامة الناس. كافكا وحده هـو الذى عاش جميع التجارب التى تخرج منه الأحلام، ويستطيع أن يقول بـثقة مطلقة، ما الذى توحى به له. لكن الإنسان يفهم إلى المدى الذى يصل إلـيه تفكـيره، ويـبدو أن الحلم يدور، دون تحديد حول نفس الازدواجيات المتناقضة نفسها، الجرح الذى فيه الخلاص، الحب والشهوة، دوافع الإحسان ودوافـع الوحشـية،ثم يبقى فى قبضتها بصورة، لم تحدث فى أى عمل آخر لكافكـا. وبالرغم من طبيعة الحلم، ففى قصة "طبيب فى الريف" يوجد شىء منظم بطريقة منهجية - على غرار المنهج الديالكتيكى - لكن بدرجة أكبر من أى عمل فنى آخر لكافكا.

ليكن الأمر كذلك، فهل استطاع كافكا أن يحقق طموحه فى "الذهاب إلى فلسطين"؟ "الذهاب" بمعنى محدد، غير ملتبس أو مبهم: فأنت إما فى براغ أو أورشـليم،إما أن تكون قد تصالحت مع أبيك أم لا. (وإن كان يمكن أن يكون هـذا الموضـوع أكثر ثراء من مجرد الموقع) ونقطة الضعف الأساسية فى موقـف كافكا، وهى نقطة الضعف، فى هذه المجموعة أيضا، هى أنه يفضل تكـافؤ الضدين، فى علاقة الحب والكراهية، على أى علاج ممكن. فالعلاج سوف يذهب بموضوعه الوحيد وهو الكتابة، فى حين أنه منغمس فيه بدرجة لا تسمح له بالتخلى عنه،وحتى قصة "الممسوخ" التى قالت ما يمكن أن يقال فـى هـذا المجال، فإنها لم تمنحه أى قدر من التحرر أو الارتياح، وما انفك يدور بين المتناقضات الفكرية المتبادلة. لا يوجد شىء فى مجال التوقع حتى الآن، سوى فك رموز الشفرة المنقوشة على جسمه.

الفصل التاسع

القلعة

الفصل التاسع
القلعة

فى سبتمبر ١٩١٧ أكدت الفحوصات أنه مريض بالسل، وعرف كافكا أنــه لن يعيش، فانتقل إلى قرية زوروا Zurau، ليلحق بأخته أوتللا، ومكث هناك حتى الصيف التالى. وفى نفس الوقت تمت خطبته الثانية، لفليس باور فى شهر يوليه، ليتم فسخها فى ديسمبر من نفس العام ١٩١٧. فى هذه الفترة العصــيبة لم يكتب كافكا إلا القليل، فقد حطمه الحزن، وكما يروى لنا ماكس بــرود، أنــه بعــد أن ودع فليس لآخر مرة فى القطار "صار وجهه شاحباً، متجمداً قاسياً، وفجأة أخذ فى البكاء ...ولن أنسى هذا المشهد أبداً، ولعله من أعــنف المشــاهد الــتى رأيتها فى حياتى ...جاء كافكا إلى مكتبى فى عز انشــغالى بالعمل اليومى، ثم جلس على أحد الكراسى الفوتيل بجوار الديسك، الذى يجلس عليه أصحاب القضايا، والمتقاعدون وأرباب المعاشات، وهنا أخذ يــبكى ثم سأل وهو يشهق "أليس من المفزع أن يحدث هذا؟" "كانت الدموع تنهمر على خديه، ولم أره مذهولاً مهتزاً إلا هذه المرة".

كان قراره اختياراً مدبراً، إما الزواج وإما الكتابة، وإن كان قد اضطر فــيما بعــد لمواجهــة هذا الاختيار، مع نساء آخريات، أكثر من مرة، وظل لــبعض الوقت، دون أن ينتج عملاً إبداعياً وإن كان قد كتب بعض المقولات الفلســفية، وظــل الأمر على ما هو عليه حتى سنة ١٩٢٠، حين بدأ يتدفق ليعــيش تجربة عطاء جديد، كالتى عاشها فى ١٩١٢، ١٩١٤، ١٩١٧. وفى نفس الوقت أمدته زوروا بحافز لكتابة الرواية، التى كان يوشك أن يبدأها بعد ســنوات قلــيلة. لقــد تحدث عن رواية جديدة وهذا مؤكد. وإن دراسة حياة المزارعين فى زوروا، قد أسهمت ببعض المشاهد فى رواية "القلعة"، رغم أن الفكرة العامة فى هذه الرواية، قد تجسدت لأول مرة فى حكاية بدأها فى سنة ١٩١٤ بعنوان "غواية فى القرية"(١)،وفى سنة ١٩٢٢، تغيرت حياته بصورة قويــة، وإن ظل من الناحية النظرية موظفاً فى مكتب التأمينات، فإنه قضى وقــتاً طويــلاً فــى مصــحة.وأيضاً أحب فتاة تشيكية حباً عميقاً، هى ملينا جيزنســكا الــتى ترجمت بعض أعماله. وربما كانت علاقتها به، من أيسر

التجارب .. وذلك لأنها كانت تعيش تجربة زواج تعيس .. لكنها لا ترغب في ترك زوجها، لدرجة أنها هي وكافكا لم يتلاقيا إلا مرات قليلة، ولكنهما كانا يشعران بحنان زائد. وكانت هذه ظروفاً مثالية بالنسبة لإنسان في مثل وضعه: فها هي امرأة يمكنه أن يحبها، ولكنها لن تستطيع الزواج منه، وبهذا لن تعوق عمله بالكتابة. هذا الوضع الجديد قد انعكس في رواية "القلعة" التي بدأها في ١٩٢٢، لكنه تركها، قبل أن تكتمل في خريف نفس العام. لكل هذا نجد جو القلعة خانقًا مقبضًا للصدور، مثل كل أعمال كافكا الأخرى. فرغم أن الحدث يتحرك من مكان إلى مكان داخل القرية، فالشوارع مهجورة دائماً، والحجرات مكدسة،والإحباط يواجهه في كل منعطف، والقلعة ذاتها تلوح أمامه فوق المنازل، في شكل مخيف، وتظل رغم ذلك نائية، لا سبيل إلى الوصول إليها. والوقت دائماً ليلاً، والثلج يتساقط، ثم تتوقف القصة في لحظة، يبدو فيها كيه وهو يتجه للنزول، إلى أماكن منخفضة تحت مستوى الأرض، بدلاً من الإسراع نحو هدفه الأول، ألا وهو الدهاليز الداخلية، داخل منظمة القلعة. لكن من أجواء هذا الظلام وهذه الفوضى – وضع كافكا رواية تمور بالمشاعر الإنسانية، يتميز أسلوب كتابتها بالقوة والدهاء، من حيث البناء الشديد التعقيد، والمجال الأشمل والأرحب، بصورة لم تتحقق في أي عمل له حتى الآن. وهي أشبه برواية "المحاكمة" في أنها قصة حلم في جزء منها: أو تحوي بعض مشاهدها كل التناقضات المدهشة، إلى جانب القبول القهري للمستحيلات، لكن يظل العقل الواعي مسيطراً بقوة على الكتابة، كذلك فإن حركة الخيال فيها أشد اضطراداً عما كانت عليه في رواية "المحاكمة" الممزقة الأوصال fragmentary فلا توجد توقعات، أو بدايات في القلعة والشخصيات، لا تظهر لكي تختفي كما في المحاكمة .. بل إنها تترابط وتتفاعل منذ الصفحات الأولى:

فالمحاولة التي يقوم بها كيه، من أجل أن يحظى بمقابلة المسئول الأعلى كلام The supreme official Klamm وما يتفرع عن ذلك من مقابلات مع موظفين، من رتب أدنى مثل مومومس Momus، وبورجال Burgal وإيرلنجر Erlanger تتداخل في نسيج واحد، مع علاقة كيه بفريدة Frieda عشيقة كلام، وهذا بدوره يتداخل مع ما تكنه فريدة، من عداوة

لأماليا Amalia التى رفضت حب أحد موظفى القلعة،وتتشابه رواية "القلعة" مـــع "ســـور الصين العظيم" فى جو العزلة وفى نقص فصولها. فالقلعة مثل "الممســـوخ" تكشف عن طريق تقسيمة الفصول، فكل فصل كامل بذاته، وأن كـــل فصـــل فيها يؤدى إلى الفصل الذى يليه، فكيف كان عقل كافكا الواعى نشيطاً، فى حين كان عقله الباطن يتدفق، فافتقاد الرواية لأى هدف مقصود، يدفع بها إلى الأمام بطريقة غامضة، تستولى على اهتمام القارئ الذى صار غارقاً فى الحيرة، شأنه شأن كيه نفسه. وصار ينظر بنفس الطريقة بحثاً عن حل.[3]

يقظة العقل من خلال الحلم تظهر الآن، بعكس "المحاكمة" فى الإصرار الـــذى يـــبديه كيه. فما كان يمكن لجوزيف كيه، أن يجيب، كما يفعل كيه فى "القلعـــة" فيقول "كفانا من هذا الهراء". ولا يستخدم بالتأكيد ألفاظاً مثل: "رقيق بصورة مدهشة"، وكذلك بعكس جوزيف كيه، فيقول بعد أن قام المراقب بشرح الإجراءات الرسمية: "إذن فالنتيجة هى أن كل المشاكل هنا غير واضحة وغير قابلة للحل، ما عدا شيئًا واحدًا وهو أنهم قد قذفوا بك خارجاً"[2] هذا النوع من المباشـــرة، هـــو شيء جديد، ويتمشى مع السلوك العام لكيه، النشط .. حيث كان جوزيف كيه سلبياً، وانتقادياً، حين كان ذلك مستسلماً، بل إيجابياً، حيث كـــان ذاك إنكارياً. وقد تمتد المقارنة إلى حدود أبعد من هذا. لكنْ هناك قليل من الشك، في أن كافكا – وقد جعل كيه يأتى إلى القرية، ومن ثم إلى منظمة القلعة – بدلاً من أن تأتى المنظمة إليه، فإنما كان يقصد إلى أن يقلب الوضع الموجـــود، فى رواية "المحاكمة". فكيه الجديد رجل حاول أن يجتاز حارس بوابـــة القـــانون، فـــى حكاية الكاهن الرمزية. فإن يصل إلى حد استقطاب النقيضـــين علـــى النسق "الهيجلى"، كما يزعم إمريش[3]، فهذا شيء مختلف. فـــالانقلاب تـــم فعـــلاً، وهـــذا صحيح. لكن العقل الواعى، لم يسيطر على الأحداث، كما يحدث فى روايات هيرمان هيسة، حيث يلعب الديالكتيك دورا منهجـــياً. أما كيه وكافكا، فيظلان جاهلين أو غير عارفين، إلى حد كبير، إن حـــركة الرواية، لم تحدد سلفاً، ويمكن لها أن تتوقف أحياناً بصورة مؤلمة. يقول كيه:"هذا صحيح فالجاهل هو أنا، هذه حقيقة سوف تبقى، رغم ما تقول أنت، وهو شيء محزن بالنسبة لى، لكن هناك بعض الفائدة .. ذلك أن الرجل

الجاهل أكثر جرأة، ومن أجل هذا، فإننى راغب فى أن أتحمل جهلى مسروراً وأن أتحمـل بـلا شك عواقبه السيئة، فترة قصيرة على الأقل، طالما بقيت القـوة" [4]. لقـد تجاسر كافكا كثيراً، والنتيجة ليست فقط مشجعة .. بل هى أحـياناً مثيرة للمشاعر بدرجة عميقة. وذلك لأجل شىء واحد، فلا يوجد فى أى عمـل آخر من أعمال كافكا الأدبية، شخصية تتحدث بلغة الحب الصادق الأصيل مثل فريدة:

تقـول فـريدة بـبطء وهدوء، وهى فى حالة استرخاء تقريباً، وكأنها تعرف أنه يمكنها - بالاستناد على أكتاف كيه - أن تحصل على فترة قصيرة فقط من الهدوء، وتريد أن تنعم بها إلى أقصى حد" لو أننا كنا فقط قد هاجرنا إلـى مكـان ما فى أول ليلة، لكان فى مقدورنا أن ننعم دائماً بالآمان، دائماً قريـباً منى،فمـنذ أن عرفتك، وأنا أشعر بوحشة كبيرة، كلما ابتعدت عنى، صدقنى إن وجودك بالقرب منى، هو حلمى الوحيد، وليس لى حلم آخر." [5]

فى "القلعة" تزداد المخاطر، عما كانت عليه فى "المحاكمة"، أو الأصح أن نقول: هناك الكثير الذى يمكن أن يحصل عليه كيه. لندع مؤقتاً ما ترمز إلـيه القلعـة، ولمـاذا يريد كيه أن يدخلها، فما يبدو لنا قرب النهاية، أنه لو اسـتطاع كـيه أن يلعـب أوراقه بطريقة صحيحة لأمكنه "أن يتحكم فى كل شـىء" [6] (ألـم يكـن هذا هو طموحه المعلن). بينما كان توقعه الوحيد فى "المحاكمة"، هو الحصول على البراءة فى أحسن الأحوال، وعلى الإعدام فى أسـوأها. لكـن بينما كان القضاة يظهرون فى "المحاكمة" فى صورة رجال منحطيـن مياليـن للانتقام، مغرورين بمناصبهم التى لا أهمية لها، دون أن يلـتقوا لقاءً فعلياً بكيه. فإن كيه يرى كلام Klamm مبكراً فى بداية القصة، وكان يتصوره من قبل على أنه، كائن بالغ الرفعة بالنسبة له:

"لقد شبهت مديرة الفندق كلام بالنسر، وكان ذلك يبدو مضحكاً بالنسبة لكـيه، لكنه ليس الآن: إنه يفكر فى بعده البعيد، فى مقر سكنه الحصين، فى صمته، الذى ربما تقطعه أحياناً صرخات، لم يسمع كيه مثلها أبداً، ثم نظرته المحدقـة إلـى أسـفل التى لا يمكن أبداً التحقق منها، أو نقضها، وفى تلك الدوائـر الموجودة فى الهواء، التى لا يمكن القضاء عليها من خارج أعماق

كـــيه، والذى يقوم بالتحويم حولها، فى توافق مع قوانين غير مفهومة، وهو الذى لا يظهر إلا لحظات قليلة فى كل مرة. كل هذا أمر يشترك فيه كلام مع النسر [7]

لم يقدم كلام أبداً بالصورة، التى ظهر بها القضاة فى "المحاكمة" ورغم أن بعـــض وجـــوه التشابه بينه وبين النسر، لا يزيده عنهم جاذبية. ونلاحظ أيضاً أن كيه لديه بعض الأمل، فى القضاء على كلام – وتقديم النقيض. هكذا لـــه تأثير منشط أكبر كثيراً من الحكايات المملة، التى رواها تيتوريللى، ولا تقـــل عن ذلك قوة الكتابة. كذلك فإن القلعة، وإن كان كيه لم يصل إليها أبداً، إلا أنهـــا صـــورت ككائن حى، رآها كيه قبل أن تكشف عن ذاتها[8]، تتحلى بصفات إيجابية عظيمة:

كلمـــا نظر كيه إلى القلعة، بدت له أحياناً، وكأنه يرى شخصاً جالساً، فى هدوء يحدق النظر، غير مستغرق فى التفكير، ولم يغلق عينيه تبعاً لذلك عـــن كل شيء، بل خالى البال، غير مضطرب، وكأنه يجلس وحيداً دون أن يلحظـــه أحـــدُ، ومن المؤكد جداً – أنك لا تستطيع القول إن كان هذا سبباً أم نتيجة – فليس في مقدور أى مراقب، أن يتابع عينيه وهى تتفرس، ولابد أن يدعها تنسل جانباً. [9]

هـــذه عـــبارات محددة عن أشياء تراها العين بوضوح، ويمكن تأكيد معانـــيها، وليست غموضاً يتراكم فوق غموض، كما كان الأمر فى حكايات المحكمة غير المرئية، وقد استفادت الرواية بهذا التغيير.

القلعة إذن أشد وضوحاً، وإن كانت الكلمة، لا تزال نسبية، بالنسبة لما هـــو متوقع من كافكا. وربما فكر كافكا حين اختار أن يكتب عن قلعة فى أن يعطيـــنا مفـــتاحاً عامـــاً، لكن .. لأن بعض القراء قد وجدوا، أن التفسيرات اللاهوتية "لا تؤيدها الشواهد الداخلية اطلاقاً" فقد أصبح الموقف فى حاجة إلى القليل من التوضيح. إن تصور القلعة كغاية روحية، هو مفهوم فلسفى قديم، ولا يحتاج الأمر إلى أن نعود إلى الوراء، أبعد من القرن السابع عشر؛ لننظر فى "جحيم العالم ونعيم القلب" التى كتبها "كومنيسكى"، وهو مواطن من نفس بلد كافكا، لنجد الشبه.

والحق أن قلعة كومينسكى ما هى إلا غواية زائفة، لكن لابد أن كافكا قد فكر فى هذا الكاتب، وهو فى مدينة براندىز Brandys، القريبة من براغ، حيث يجرى الاحتفال بذكراه هناك، ولابد أن فلسفته الصوفية، كان لها بعض الجاذبية عند كافكا. فالإشارة الوحيدة الواردة فى خطابات كافكا، توحى بالاحترام.[10]

ولا يمكن أن يكون كافكا، قد كتب أمثولة أخلاقية، بالمعنى الذى نجده فى رحلة الحج عند "كومينسكى" أو عند "بنيان Bunyan"،فقلعته تظل محاطة بالغموض .. حتى لو رأينا بعض معالمها الخارجية. ومن الممكن أيضاً أن يكون كافكا قد تأثر تأثراً طفيفاً بالرواية التشيكية الواقعية "الأم الكبرى The Grand Mother" التى كتبها بوزينا نيمكوفا Bozena Nimcova فى القرن الثامن عشر[11]. لكن هناك من الأسباب القوية ما يجعلنا نقول، إن إتجاه كافكا العام يمكن فهمه بسهولة، من خلال عبارات القديسة "تريزا من أفيلا St. Teresa of Avila " التى وردت فى كتابها المشهور، عن طريق التصوف المؤدى إلى الله:

"بينما كنت أتضرع اليوم، إلى الله كى يتكلم من خلالى ...خطرت لى فكرة أود أن أعرضها الآن هنا، لكى نجد لها أساساً نبنى عليه. فقد أخذت أفكر فى الروح، كما لو كانت قلعة مصنوعة، من قطعة ماس من نوع فريد، أو قطعة من الكريستال الصافى اللون، بها غرف كثيرة، تماماً مثل السماء حيث توجد منازل كثيرة" [12]

تشير عبارات القديسة تريزا إلى أن الروح التى تصل إلى أعمق غرفة فى قلعتها "تتحد مع الله" .. لكن ليس هناك ما يدعونا لأن نفترض أن كافكا كان يقصد بالضبط نفس ما قالته القديسة تريزا. بل على خلاف ذلك، فإن كافكا لا يقدم توضيحاً، وبعض ملامح القلعة عنده، تجعل من المستحيل تطابقها مع أى مفهوم مسيحى للإلوهية عموماً، رغم أن الناس فى الرواية، يتحدثون عن القلعة بنفس الطريقة، التى يتحدث بها البشر عموماً عن الله. لكن هناك وجوه تشابه كافية، لأصداء معينة، لا تخطئ الأذن سماعها، ففى داخل الممر الطويل – يتم اللعب على فكرة الصلاة عن طريق الاتصالات

التليفونــية، التى لا تكتمل مع القلعة. إنها مفارقة ساخرة إلى حد كبير. ما لم يكــن القصــد مــنها، إظهــار أن الصلاة ليست مؤثرة، بالقدر الذى يدعيه المتصوف غالباً. هناك أيضاً إشارة، إلى أصوات تسمع فى القرية، قادمة من تلــيفون القلعة. والتى توحى بوظيفة على قدر من الأهمية. وتوضح كلمات المراقــب، أنهــم لا يــثقون فى أى رسالة شفهية تأتى من القلعة، من ناحية أخــرى فإن التليفون يعمل بصورة مستمرة فى القلعة، وما تسمعه القرية هو همهمات أو غناء، وحسب قول المراقب، فإن هذا هو الاتصال الدقيق الوحيد، والموثوق فيه، وما عدا ذلك فكله خداع. ولا يسع – الإنسان عند سماع ذلك – إلا أن يتذكر كلمات الشاعر ريلكه التى جاءت فى مراثيه Duina Elegias التى كتبت فى ذات الوقت:

استمع يا قلبى، مثلما

يفعل القديسون، انتظاراً للصيحة العظيمة

التى ترفعهم إلى فوق ...لا لأنك قادر على احتمال

صوت الله – فهذا بعيد جداً. فاستمع إلى همهمات الأنفاس ..

إلى الأجيال المتوالية الآتية من أعماق الصمت.

الفــارق هو أن كافكا لا يؤكد رسالته، كما يفعل ريلكه، فبالنسبة لكافكا هــذه مجرد لمحة أخرى من القلعة، وأن هذا يقال عنها، لكن التضمين الذى يقصــده لا يمكن إغفاله، كذلك دور برنابا Barnabas، الذى تم تعينه ليكون رســول كيه، من القلعة وإليها، يبدو وكأنه دور ملاك يفتقد الفاعلية والتأثير. أمــا الخطــاب المطول، الذى ألقاه المراقب فى الفصل الخامس، وخصصه للحديــث عــن منظمة القلعة المعصومة من الخطأ والزلل، له نفس المغزى الرمــزى الواضح، به نفس النوع من التهكم، على الأقل، فيما يخص كافكا "هــل هناك هيئات تفتيش؟" "ألا يوجد إلا هيئات التفتيش"؟ هذه بالطبع ليست موجــودة لاكتشاف الأخطاء بالمعنى المتداول للكلمة، لأن الأخطاء لا تحدث أبداً، وحتى لو أن هناك خطأ وشيك الوقوع، كما فى حالتك. فمن يحق له أن يقول بعد التحليل النهائى انه خطأ فعلاً(يتضح فى هذا الكلام التهكم والسخرية من الحجج التى قيلت عن عصمة المنظمة).

وأقل وضوحاً من هذا، لكنه أكثر إثارة للدهشة، هذا التنظيم الهيراركى الفــريد، الذى أخذته الرواية تكشف عن وجوده داخل القرية. وهو كما يبدو يعمل فقط بين النساء العاملات فى الفندقين. فانتقال "بيبى Pepi " من وظيفة خادمــة غــرفة "chambermaid" إلى ساقية بالحانة "barmaid" .. هو تقدم طبــيعى جــداً، وأمامها أيضاً إمكانية أن تخطو خطوة أخرى، تصل بها إلى مرتــبة مديــر فــندق. لكــن داخل هذا العالم الغريب للرواية، يبدو أن لهذه الترقــيات ارتــباطات روحية وأخلاقية.فعندما التقى كيه بفريدة لأول مرة، كساقية فى الحان، انبهر بنظرة عينيها، وهى نظرة ذات "تفوق ملحوظ".

حيــن تصـــادف أن نظرت هى إلى كيه، تبين أن فى عينيها قوة هى، الــتى أنجزت من أجله أشياء هامة، لم يفعل إزاءها حتى الآن - إلا أن يشك فيها، لكن عينيها أقنعته بأنها موجودة.(13)

أمـــا مديرة فندق البريدج، فهى شخصية مهيبة .. رغم نوبات الثورة الــتى تنــتابها حين ظهرت أول مرة لكيه، رأى شخصية عملاقة "تكاد تعتم الحجــرة"، جالســة على كرسى تمارس شغل الإبرة، وهناك إيحاءات كثيرة بأنهـــا امرأة ذات قوة روحية عظيمة. هذا الكلام نفسه يصدق على شخصية كلام Klamm، الذى تتحدث عنه هذه السيدة، بعبارات عجيبة أو مليودرامية: فهى تسأل كيف يستطيع كيه أن يتحمل نظرة عينى كلام، وتصرح بأنها هى نفســها، لا تقوى على احتمال تلك النظرة، دون أن يكون بينها وبينه حاجز، وهنا نتذكر للمرة الثانية مراثى ريلكه التى لم تنشر، والملائكة الذين يشيعون الفزع بوجودهم الشفاف:

وحتى لو أن أحداً منهم

ضمنى فجأة إلى صدره، لابد أن يصيبنى الذبول

فى ظل وجوده الفائق ...فكل ملاك بمفرده شيء رهيب

لا يعــنى هــذا أن نقــول بأن شخصية كلام Klamm فيها شيء من الملائكة، فبقدر ما يعطى الاسم من إيحاء - وللأسماء فى أعمال كافكا أحياناً مغــزى خــاص- إنهــا كلمــة ألمانــية عاديــة تعنى وادى ضيق، والفعل

"Klammern" يعـــنى to clutch, cling, or hang on أى يقبض على، يتشبث ب، يتعلق ب، والصفة منها تعنى numb أى متبلد أو عديم الحس، stiff with cold مـــتجمد بفعـــل الـــبرودة أو damp أى رطب أو مبتل، وبداية الاسم بحـــرف k يعطى إيحاء غامضاً، بملائمته لحالة كيه K. وباختصار، نقول: إنهـــا كلمـــة مبهمة، تعنى جزئياً عناق (احتضان بعصبية أو بيأس) وجزئياً توحى بالبعد أو الاختناق. لكن كلام يتمتع بقدرات غير عادية: ليس فقط كما تقـــول مديـــرة الفـــندق بل وحسب ما تقوله فريدة أيضاً: إن فريدة تعتقد أن "الجمع بينها وبين كيه، هو عمل من أعمال كلام". وكما تقول مديرة الفندق، إن رأى فـــريدة هـــو، أن كل شيء يحدث إنما هو تحقيقاً لإرادة كلام. هذه إشارات واضحة لا يمكن نقضها، لكنها غير مقحمة داخل الرواية، تأتي نادراً وفـــى وضـــع يســـوده كل ما هو عادى، إن كلام، كما يراه كيه فعلاً، رجل قصـــير ممتلئ، متقدم فى العمر، له شارب طويل أسود، يضع نظارة بدون ذراعيـــن موروبة على أنفه، يجلس وأمامه زجاجة البيرة وفى فمه سيجارة. الوصف الجسمانى يلائم تمام الملائمة الصورة الفوتوغرافية لوالد كافكا، وفى ذهـــن كافكا بالتأكيد صورة أبيه الأرضى. وكافكا لا يتوقع بالتأكيد من قرائه أن يعرفوا ذلك. وحقيقة أنه يضع العبارات الموحية على لسان امرأتين، ليس بلســـان كافكا نفسه، تتضمن أن كافكا لم يكن يرغب فى أن يفكر الناس على أنها من كلماته هو، أو أنها تعبير ذاتى أو تعظيم سخيف لأهمية أبيه.

لكنه ليس هو كلام الذى يتمنى كيه مقابلته. إن كلام مجرد مرحلة فى الطريق، إلى ما وراءه أى إلى مالك القلعة، الذى لم يذكر إلا بإختصار شديد، وقد أطلق عليه اسماً غريباً هو الكونت ويست ويست Count West – West (يتكهـــن هايـــنز بوليتزر Heinz Politzer بأن الاسم ربما يشير إلى انكسار الشمس انكساراً حاداً لكن هذا مجرد تخمين) فهل هو الكونت الذى يتوقع كيه مقابلـــته؟ لم يخبرنا أبداً بهذا، وهنا تبدأ عناصر الشك والتساؤل فى الظهور داخـــل الـــرواية. فالقـــارئ لم يخبره أحد بالسبب الذى يدفع كيه، لأن يلتقى بكـــلام، وعما إذا كانت شخصية كلام هى المرجعية الأخيرة،أو لماذا ينبغى عليه أن يفكر فى القضاء عليه؟ جزء من هدف كيه واضح – إنه يريد تأكيدا مـــن القلعـــة بأنه قد عين مساحاً. وفى هذا بعض التردد، فى تقرير قيمة هذا

النشـــاط عمومـــاً، وهـــو تـــردد إنسانى يمكن فهمه. فكيه قد استدعى للعمل كمســـاح، أو هكـــذا يقـــول هـــو، لكنه لا يعثر عند وصوله الأول على أى معلومات بخصوص هذا التعيين. وقد يعكس هذا شكاً عادياً فى حقيقة مهنته.

وبالنسبة لكافكا فإن هذا يعنى شكاً، فى قيمته ككاتب رغم إيمانه القوى بأنـــه ليس أمامه طريق آخر غير الكتابة،و(كلمة Surveyor مساح، استعارة ليســـت سيئة للدلالة على الروائى novelist). فالشك بخصوص الكتابة، هو مضـــمون قصـــة "جوزفيـــن المغنية" التى يصور فيها حياة فنانة، تساورها الشكوك حول استحقاقها للقب فنانة. بنفس الطريقة نجد الشكوك الحادة، حول ما إذا كان كيه قد "دعي" فعلاً ليعمل مساحاً. والمسألة ليست بعيدة تماماً عن الحـــل. وهذا ليس نقداً للرواية، إنه فقط بعض النقد - فلم يظهر على كيه فى كـــل مـــا قيل من البداية حتى النهاية، ما يدل على أى معرفة بعلم المساحة، كذلك فإنه لم يكشف عن أى رغبة فى القيام بعملية المسح، أو أى إشارة تبين ماهـــية المساحة. وعلى حد قول ايريك هيلر Erick Heller[(14)] ذات مرة،إن كلمة "Landvermesser" الألمانية، والتى يقابلها "Land surveyor" الإنجليزية هى تورية تشمل الفعل "sich vermessen" أى "يدعى ادعاءات زائفة"،وكان يمكـــن تطوير هذه الإشارة بطريقة ملائمة، لو أراد كافكا أن يفعل هذا. وكما هـــو الحـــال، فليس لدينا سوى عبارة مجردة تقول: إنه قد عين مساحاً، دون إشـــارة إلـــى إمكانـــية قـــيامه بهـــذا العمل، إذا طلب منه ذلك.[(*)] فهو يقبل المساعدين اللذين عينهما فى الأصل. وهكذا يظهر عنصر الشك، وكان يمكن إزالـــته بســـهولة، والـــذى يتبيـــن أن المقصود منه، هو إحاطة الموضوع بـــالغموض. هل كان كيه مساحاً؟ هل يحق له مطلقاً أن يتوقع الاعتراف به؟ وحقيقة إنه لم يقدم أى مفتاح للفهم، فإن هذا يترك الباب مفتوحاً لضروب من

(*) لأن كـــتابات كافكا لا تخرج خارج حدود ذاته إلا نادراً، فإن رواياته وقصصه، لا هم لها إلا عرض هذه المشكلة الطويلة المملة الخاصة بمهنته ككاتب. فكتاباته تدور حول إمكانـــية الاحـــتفاظ بوضـــعه ككاتـــب، وفى حدود هذا المعنى، فإن كافكا هو كاتب بالإمكان، بقدر ما إن كيه هو مساح بالإمكان.

التخميــنات لا نهايــة لها. وهى تخمينات حول لا شيء، شأنها شأن تعليقات الكاهــن، على حكايته الرمزية فى "المحاكمة"،وهذا النوع من التخمينات، هو الذى يؤدى إلى الرتابة والضجر. إن مهنة كيه، مثلها مثل تهمة جوزيف كيه هى شيء لا أساس لها من الصحة.

ويبدو أن الغموض، قد أخذ يتلاشى قليلاً، قرب بداية الفصل الخامس، عــندما أخــذ كــيه فى تأمل الفروق بينه وبين موظفى القلعة. إذ لاحظ أنهم يدافعون عن أشياء بعيدة، وغير مرئية، نيابة عن سادة بعيدين وغير مرئيين، فــى حيــن كــان كيه يكافح من أجل شيء، حى وقريب، شيء يخصه هو، وبإرادتــه هو،فــى البداية على الأقل، لأنه كان المهاجم، ولم يكن يكافح من أجــل نفســه فقط، بل من أجل قوى أخرى، من الواضح أنه لا يعرف عنها شــيئاً، لكــنه يستطيع أن يؤمن بوجودها، في ضوء الإجراءات التى تتخذها السلطات. [15]

مــن المفهــوم أن يكــافح كيه، من أجل حياته (بنص كلامه "meine Existenz") أى مــن أجل "وجودى" وللكلمة الألمانية أصداء تسمع بقوة)[16] لكن الوعد المبذول هنا أكبر من المعروض. فما هى الأسباب، التى تدفعه إلى الاعتقاد بأن ثمة قوى أخرى تحارب من أجله (أو تحارب من أجل مصالحها هــى، فالعــبارة الألمانية لا تخلو تماماً من الالتباس؟) أيضاً لا يوجد مفتاح يســاعد علــى الفهم، بحيث يغرينا أسلوب الكتابة إلى الشك، فى أن المسألة ليست إلا محاولة لإحاطة الأمر بالغموض، بطريقة لا تترك أى أثر أو تأثير إما لأن الكاتب يمتنع عن تقديم المعلومات، أو لأنه يستخدم كلمات لا يهتم هو بتدعــيمها. والنتيجة هى أولاً أن تكون "غير عارف unknowing" وثانياً ألا تعطى القارئ فرصة للمعرفة.

لابــد أنــه كان ضمن مقاصد كافكا، أن يلقى بالشك حول خبرة كيه، وعمــا إذا كــان يملك أدلة للمصداقية غير شهاداته الذاتية. فقد قيل إن القلعة ذاتهــا ليست قلعة بالمعنى المفهوم لكلمة fortress أو chateau بمعنى حصن أو طابية، وإنما هى "بناء مترامى الأطراف، يتكون من عدد كبير من البيوت الصغيرة المتلاصقة، والقليل منها يتكون من طابقين" [17] فإذا كنت لا تعرف

أنها قلعة – فسوف تحسبها مدينة صغيرة. والشيء المهم هنا هو، أنها تتوافق مـع توقعـات كيه. كذلك فى رواية "المحاكمة" فإن غرفة المحكمة أتقع فى مكـان يصـطدم به جوزيف كيه عن طريق الصدفة تقريباً، ثم إن المحكمة تلومه على وصوله متأخراً عن الموعد، الذى قطعه هو على نفسه، رغم أنه لـم يكن هناك تحديد سابق للوقت، من جانب المحكمة. هكذا تلتقى القلعة مع فكـرة كـيه عنها،لأنه يصمم على أنه المساح فتوافق القلعة، بل وترسل له خطاباً تخبره فيه،أنه كما يعلم، تم تعيينه وإذ يزعم أن له مساعدين، فترسل له القلعـة اثنيـن، وبقبوـله لهما، يتبين لنا أنه أخذ يشارك فى اللعبة. كل هذه الوقـائع إنما تشير إلى أن سعى كيه للمعرفة، هو سعى لمعرفة ذاته. إن قوة التأثـير الـتى تتسـم بهـا بعض الملاحظات التنويهية، حول شخصية كلام والشخصـيات الأخـرى – سوف تفقد بعض قوتها إذا كان هذا أيضاً مجرد انعكاس لتوقعات كيه، فهو لا يمكنه أن يكون محارباً دفاعاً عن نفسه، أو عن وجـوده. إذا كانـت المعارضـة مجـرد سراب؛ صنعه من خلال رغباته الشخصية، وفى هذه الحالة ليس هناك شيء يحاربه.

لكن هناك الكثير مما لا يتوافق ببساطة مع توقعات كيه. فهو كشخص لا يجـد القـبول بسهولة،وفى الجزء الأكبر من الرواية لا يجد الحب. فإنه يتحول بطريقة طفولية، مفاجئة أحياناً إلى شخص محب للانتقام، كما فعل مع "جيرستاكر Gerstäcker" حين قذفه بكرة الثلج فى أذنه، وحين أخذ يبحث عن مساعديه، وفى يده عصا من الخيرزان يلوح بها إلى جانبه فى ابتهاج. ربما يحـب فـريدة، كما إنها تحبه، لكنه لا يفعل شيئاً يدل على الحب أو الحنان، وأسلوبه فى التعامل مع الناس عموماً يتسم بالغطرسة. من ناحية أخرى فإن منظمة القلعة، تبدو من خلال الفصول الأولى على الأقل، راغبة فى الظهور بمظهـر المؤسسة، التى تعمل من أجل الخير والإحسان، وأن القرويين، مع إسـتثناءات قليلة، على أتم استعداد لتقديم المساعدة والنصيحة، حتى لو كانت دائماً على غير مرام. وليس من قبيل التطويل أن نقول: إن كافكا قد قام بقلب موقـف "المحاكمة" فجعل كيه شخصية إيجابية، وليست سلبية. لكنه أيضاً قد جعـل المـنظمة تواجهه بقدر كبيرٍ من التعاطف. وفى أثناء ذلك تفلت منه ملاحظة قيمة .. ربما تقدم لنا مفتاحاً يساعدنا على فهم العمل كله، إذ بعد أن

تصور (فى كل المراحل المبكرة من الرواية) أن القلعة مؤسسة خيرية نافعة، ولكــنها بعــيدة المنال، يكتب كافكا عن اللحظة، التى انسحب فيها كيه، بعد محاولته الأولى للوصول إليها:

لكن فى الوقت نفسه أخذ أحد الأجراس يدق هناك بابتهاج، وكأنه يبعث لــه بإشارة الرحيل، وهذا الجرس قد جعل قلبه يقفز، كما لو كان يبعث إليه تهديــداً؛ لأن الصــوت كان محملاً بالحزن، والاكتئاب أيضاً-بتحقيق رغبته غير المحددة (18)

بصرف النظر عن تخيله أن الصوت ذاته كان مرحاً ومؤلماً، أو حزيناً فإن هذه الفقرة تمد القارئ بالمعلومة الكاشفة، التى تبين أن رغبة كيه ليست غــير محــددة فقط، بل إنه يفضل ألا يحققها، أو يجدها متحققة.الإيحاء، بأنه ملتزم إلتزاماً منهجياً متعمداً بالإحباط، ينبغى ألا يمر دون تعليق. فقد يساهم فى توضيح بعض التطورات فى الرواية.

لأنــه توجد إيحاءات قوية جداً بأن القلعة، كانت راغبة فى مساعدته، وفى سعيه لطلب المساعدة، من النساء المرتبطات بها من عشيقات كلام، أى أن -كيه لا يسير فى الطريق الخطأ .. مثلما فعل جوزيف كيه فى "المحاكمة" - حيث كانت النساء مجرد عامل تعطيل وإعاقة. فصورة فريدة مختلفة تماماً عن الآنسة بورستنر: إنها امرأة دافئة القلب، عطوفة مستعدة للترحيب بكيه، وتقبــيله بحــرارة، وهـــى مستعدة لأن تستمر فى أعمال الخدمة، وتضحى باهــتماماتها الذاتــية مــن أجله، وهذا ما يميزها عن كل النساء فى روايات كافكـــا. إن لقاءها الأول، وهى تبكى عليه بحرقة ويأس، لا يمكن أن يتمشى مــع الصــورة الــتى رسمت لها فيما بعد، وعبارة "عشيقة كلام" (الألمانية Geliebte) بمعــنى "love" حبيبة (أو "beloved" أى محبوبة) تكتسب شرفاً بالارتباط بها. وقد نجد هنا عنصر الترجمة الذاتية، لقد كتب كافكا إلى ميلينا عــن تــردده إزاءها وخشيته، أن يضع أملاً كبيراً فيها، كما فعل مع إنسانة أخــرى مثلها. إنه يتحدث عن هذا الأمل كنوع من التجديف. لكنه تكلم أيضاً فـــى نفس الخطاب عن هالة مقدسة تطل من وجهها الإنسانى، وعن الجسر التى أمدته من أجله، ولو لفترة قصيرة.وقد انعكس هذا فى عديد من الفقرات

المؤثـــرة فى "القلعة" حول العلاقة بين النساء وموظفى القلعة، إذ توحى هذه العلاقـــة بنوع من الحب الصوفى. فعندما تضع مديرة فندق البريدج - الشال الذى تحتفظ به كتذكار من كلام حول رأسها، فكل أوجاعها تزول وترقد فى سلام تام، فالحب الذى تشعر به، كما يراه كيه، هو نعمة لم تكن تستطيع هى، أن تســتنزلها من أجل فائدتها وفائدة زوجها[19]. وهو ليس كحب الذات الذى أظهـــرته لـــيفى فى "المحاكمة". لكن النساء المحبات الكلام لم يكن هن فقط ذوات التأثير الخلاب. بل "أولجا" "Olga"،أيضاً التى تنتمى إلى عائلة برنابا، والتى حكم بنبذها وإقصاءها عن المجتمع، لأن أختها آماليا Amalia رفضت أن تسلم نفسها لواحد من موظفى القلعة، فإنها تفوق مديرة الفندق بمراحل فى حلاوة المعشر، فهى تظهر سعادة هادئة، لقدرتها على الجلوس مع كيه بجوار الموقد، دون أن تبدو عليها أى آثار للغيرة. إن غياب الغيرة والقسوة من أى نـــوع قـــد أفادت كيه. فقد أحس بالسعادة الغامرة، وهو ينظر فى تلك العيون الزرقاء، التى لا تمثل غواية له، ولا تفرض عليه شيئاً، بل تستقر فى حياء، صـــامدتين فى حياء[20]. برنابا يتحلى بهذه الرقة ذاتها، وتشى ابتسامته بنوع مـــن التواضـــع، الذى سوف يبعث فى كيه حالة من الانتعاش، إذا نجح فى توصيل رسائله إلى القلعة.

لكـــن نمـــط الرواية، يمكن أن يكون المقصود منه، هو قلب الصورة الخـــيرة أساســـاً، التى بنيت فى الفصول الأولى. فالاثنا عشر فصلاً الأولى، تمتلـــئ نسبياً بالوقائع والأحداث مثل - الوصول، المحاولة الأولى للوصول إلـــى القلعة، استلام خطاب كلام، الإقامة مع فريدة فى فندق البرج، محاولة اصـــطياد كلام فى كمين، التى دفعت بحركة الرواية فلم تتعطل كثيراً، بتلك التخميـــنات والشـــروحات المملـــة، التى قدمها العمدة .. وهو شخصية أشبه بتيـــتوريللى إلـــى حـــد كبير فى هذه الناحية. فى الفصل الثانى عشر، تأخذ مظاهـــر العـــداء ضد كيه فى الظهور، بصفة خاصة فى سلوك جيزا Gisa المدرســـة، وفـــى سلوك المدرس. لكن دون أن يظهر دليل يؤدى بنا إلى حد اتهـــام القلعة، وحين يحدث هذا، يأتى عنصر التدبير والمكيدة، وتأخذ الكتابة فى الاستحواذ على العقل والحواس. ففى هذا الفصل طبعاً تبدأ "أولجا" تحكى قصـــة آمالـــيا وكـــيف رآها الموظف "صورتينى Sortini"،ودعاها لإشباع

شهوته، وكيف رفضت آماليا دعوته، وكيف انحطت العائلة، وساءت سمعتها منذ ذلك اليوم، فى كل أنحاء القرية (كذلك يخشى كيه فى "المحاكمة" أن يؤدى الاتهام ضده إلى تدمير عائلته) والغرض من هذا - أو دلالته أياً كانت - تتضح بدرجة كافية خلال إطار الرواية كلها. فميل كلام للخير والإحسان، وعلاقة الحب الأصيل، الذى تشعر به فريدة ومديرة الفندق نحوه - بكل ما ينطوى عليه ذلك - كان من المفروض أن يعرض علي أنه وجه واحد فقط، من وجوه منظمة غامضة مبهمة، تعامل النساء أحياناً بالاحتقار. وليس من المستحيل العثور هنا على تشبيهات دينية، لمن يريد أن يبحث عن هذا. لأن "يهوه" يظهر أساساً فى علاقة مودة وتعاطف نحو النساء - حزقيال ١٦ مثلاً - نجد أن علاقة "زيوس" بالنساء كانت أشبه بعلاقة "صورتينى"،ولو أراد كافكا، أن يعلق على المشاعر المتضاربة لبعض النسوة، لوجد هنا فرصة كافية.

لعله أراد أيضاً أن يقدم - كما يشير برود - معادلاً للموقف الذى شرحه كيركجورد باستفاضة فى كتابه "الخوف والرعدة" أى "تأجيل الغاية الأخلاقية" التى يتضمنها أمر الله لإبراهيم بأن يقتل ابنه اسحق. بمعنى آخر إنه إذ يطلب الله من البشر أموراً تبدو كأفعال ظالمة، فإن واجب الرجل المتدين، هو أن يطيع بقلب مسرور. لكن إذا كان هذا جزءاً من مقاصد كافكا، فإنه قد عالج هذه النقطة بطريقة غامضة، ولم يقل شيئاً يوجب الاعتراض فى أى من الناحيتين.

من الواضح أن حادثة "صورتينى" كانت فى ذهن كافكا، من وقت مبكر جداً، لأن عداوة فريدة لآماليا قد ظهرت فى أول لقاء بينهما، وأن هذه العداوة تكشف الفارق بين امرأة تقبلت - بفرح وسرور - حب رجل من موظفى القلعة،وامرأة أخرى رفضت هذا الحب. والمشكلة فى هذا الفاصل الطويل، ليست أبداً، هى دخول عنصر التضارب، بين النقيضين أو الصراع بينهما. بل على العكس،لأن هذا العنصر قد يزيد حدة الاهتمام والتشويق. لكن الأدهى أن الشكوك التى جرى التعبير عنها، هى شكوك إجمالية (كلية) لدرجة تجعلها تبدو كمحاكاة تقليدية. من قبيل التهكم على الشك، وتتحول الكتابة تماماً إلى قطع أو حكايات قصيرة. فأولجا تحاول - وهنا يظهر التدبير والكيد واضحاً

جلـــياً – تحاول أن تقنع كيه بأنه ليس ثمة فروق جوهرية بين الطريقة التى عوملت بها فريدة، والطريقة التى استخدمت مع آماليا، وإن كان من الواضح جـــداً أن خطاب الإهانة الذى أرسله "صورتينى" لآماليا ليس له مثيل فى أى مـــن خطابات كلام.ويبدو أن الغرض الخفى وراء هذا كله، هو إظهار أنه لا يمكـــن أبـــداً نسبة أى شيء محدد، إلى القلعة أو إلى موظفيها.وتحتج "أولجا" فـــتقول "إن الخطـــاب الذى أرسل لآماليا، ربما يكون من قبيل إلقاء الكلمات علـــى الـــورق أثناء التفكير، بصرف النظر عما كان يكتب فى الحقيقة. فما عسانا نعرف عما يدور فى فكر رجال القلعة؟" هذا النوع من الجدال يقترب كثـــيراً جداً من أسلوب الكاهن فى "المحاكمة". فإذا كانت كلمات الخطاب لا تعـــبر عـــن أفكار "صورتينى"، فلا حاجة للإهتمام بها، فآماليا لم ترفض له أمـــراً، وأن المسألة قد نفخ فيها بما لا يتناسب مع حجمها، لكن "صورتينى" ليس مسئولاً. هذا هو أسلوب "أولجا" النموذجى فى الكلام بهذا الفصل، وهو أسلوب لا يمكن أن يكون بلا مغزى بالنسبة للرواية ككل. فأولجا تمضى فى الحديـــث، بعـــد ذلك بقليل، لتعبر عن شكوك من النوع العام الشامل الذى لا يتفق مع صفة الرصانة التى وصفت بها من قبل. ولا يعنى هذا أنها قد ألقت بفكرة المعنى إلقاءً جزافياً فى الهواء، وإنما هى تتكلم بما لا يستطيعه شخص "مســـتريح الـــبال"، ومتمالك لزمام نفسه. لأنه بالنسبة لأولجا، بالصورة التى قدمـــت بها هنا، فإن فكرة الفتاة القروية، التى لا تحب موظف بالقلعة ليست محل تفكير: فكل الفتيات يفعلون هذا، لو واتتهم الفرصة:

"لكنك تعترض لأن آماليا لم تحب "صورتينى".أجل إنها لم تحبه، لكنها ربمـــا تكون قد أحبته أيضاً، من يملك أن يقرر هذا؟ حتى هى نفسها لا تقدر علـــى ذلـــك، كـــيف يمكنها أن تتخيل، حين رفضته بقوة لم يرفض بها أى موظف من قبل، إنها لم تكن تحبه." [21]

وهـــذا أيضاً يثير غيظ القارئ، الذى يحق له أن يحتج بأن؛ من يحب أحداً يعرف إن كان يحبه أم لا. أم أنها محاولة تجعل "أولجا" شريكا للمراقب فـــى موقفـــه العبثى، الذى عبر عنه فى فصل سابق، والذى يبدو فيه وكأنه معروض فقط للتهكم والسخرية. وإذا لم يكن هناك أحد يمكنه بكامل عقله، أن يتأثر بهذا النوع من الأفكار التى قدمها المراقب حول استحالة وقوع الخطأ،

فمـــا الذى تفعله هذه الكلمات فى فم "أولجا"، التى تبدو من كل النواحى امرأة عاقلـــة، تـــتحلى برصـــيد قوى من حسن الإدراك؟ التفسير المحتمل، هو أن كافكـــا، كان فى لحظات الوسوسة، يميل إلى التفكير بهذه الطريقة - من هذا الـــنوع فقرات كافية جداً لتبرير هذا الافتراض، لأنها لا تنحصر فى شخص واحد، أو فى نمط واحد من الشخصيات، ولكنها موزعة بشكل يبدو اعتباطيا. فقلمـــا تتمـــيز شخصيات كافكا بعادات الكلام أو بطريقة التفكير: فهم جميعاً قـــادرون على الدوران فى نفس الطريق غير المحدد، ولا بأس أن يعترض شخص أو آخر منهم بنوع من الواقعية أحياناً، إلا أن اعتراضاتهم تفتقر أيضاً إلـــى التماسك: فتمضى كومضات مؤقتة، ليس لها أى وزن جاد. فأولجا مثل المراقـــب، تتكلم دون انقطاع لأن أحداً منهما لا يأخذ هذه الأمور على محمل الجد. فالكلمات بالنسبة لها مجرد أصفار ليس لها فى الغالب أى معنى محدد. بحيث يمكنها أن تقول إن شخصاً يحب أو لا يحب دون أى مبالاة.

وهذا يتكشف فى الكتابة أيضاً، حيث يظهر لدى كافكا ميل معين، يعتاد علـــى اســـتعمال كلمات انهزامية أو استسلامية Concessionary تتجلى فى الـــتكرار المفـــرط لكلمة "gewissermaβen " بمعنى إلى "حد ما"، وهى كلمة كـــان يمكن أن يستخدمها استخداماً قليلاً، وبمعنى مقنع وملائم لها. لكن نجد "أولجـــا" تقـــول إن أنواعـــاً معيـــنة مـــن القرويين هم to a certain extent extremely appetitizing for castle officials [22] أى يفرطون بدرجة ما فى إثـــارة شـــهية موظفى القلعة، ثم نجد بورجال يقول إن بعض الفرص، هى "بدرجـــة مـــا كبـــيرة جداً" [23]، بحيث لا يمكن الاستفادة منها، وتقول مديرة الفـــندق أن كلام "بدرجة معينة لم يدعو فريدة مطلقاً" مرة ثانية.[24] هذه هى الاســـتعمالات التى تكشف نفس النوع، من حالة التردد الدائم غير المبرر فى اتخـــاذ القـــرار، وهـــو أشبه بما تكشفه أولجا عن حب آماليا[25]. لكن حالة الـــتذبذب وعدم الحسم غير المبررة والمستحيلة، هى القاعدة الجهيرة فى كل صفحة، خصوصاً بعد بداية الفصل الخامس عشر،إذ تجرى المحاولة لإظهار إحســـان القلعة على أنه جوهرياً جامع للنقيضين. فإظهار كلام و"صورتينى" جنباً إلى جنب كممثلين للقلعة، كان يمكن أن يكون معقولاً تمام المعقولية وبلا دلالـــة رمـــزية، من وجهة نظر دينية، وفى محاولة إظهارهما دون تمييز،

فمعـــناه أن كافكـــا قد أرغم على أن يتخلى عن الاستخدام المنطقى للكلمات، بدرجة تصل إلى حد القول، إنه فى بعض الأحيان كان يهجر الكلمات كلية.

هذا هو السبب أيضاً، فى الاستعمال القهرى المتزايد، لكلمات معينة فى مجرى الرواية.

كان كافكا طول حياته ميالاً فى الكتابة، إلى أسلوب التأمل غير الحاسم وغـــير المقـــنع، مما يترك الفرصة لعدد قليل من الكلمات، أن تفرض نفسها علـــى الاهتمام "gewissermaβen " (to a certain extent) أى "إلى حد ما"،أو "بدرجة معينة" هذه الكلمة فى تراجعها، عن التحديد الواضح موجودة بصورة مدهشـــة حتى فى كتاباته الأولى، وقد رأينا تواً استخدامها العادى فى "القلعة" perhaps "ربما" وprobably" محتمل" تتكرر مراراً وتكراراً، مع وجود شعور متصل، بوجود احتمالات يتبصرها على سبيل التجربة. وعلى سبيل التجربة أيضـــاً تلفـــظ أو تقبل: indeed"..."yet" حقاً ...مع ذلك" Zwar"..."äber"، "for that matter" "من هذه الجهة" "Ubrigens" "naturally" "طبيعياً"،أو "it must be confessed" "freilich"، "at all events" "فـــى كـــل الأحـــوال"، والعديـــد غيرها مما يتكرر بصورة مستمرة مما يجعل هذه الكلمات ملحوظة بدرجـــة غـــير مـــريحة. أحياناً،فى كتاباته الأخيرة،مثل قصة "الجحر The burrow" أو "المغنية جوزفين" نجد بناء القصة كله يعتمد على هذا الفيض من الكلمـــات، الـــتى تعـــبر عـــن الـــتذبذب وعدم الجزم half assertions وعن التنازلات، وكذلك تعبر عن الإثبات المتجدد، والاستسلام المتجدد إلى نوازع متناقضـــة، وفـــى بعض الأحيان لا يؤدى هذا كله، إلا إلى الاستطراد غير المتســـق وغـــير المـــنطقى، وحين يختلط الأمر على تيتوريللى أو هولد فى "المحاكمة"، ويوقعون أنفسهم فى الحيرة بهذه الطريقة، فهذا يمكن فهمه على أســـاس أنـــه تعبير طبيعى عن الشخصية، التى لا تعرف إلا القليل جداً عما تتحدث عنه، ويؤدى هذا إلى السخرية والتهكم. هناك أمثلة قليلة نسبياً من هذه الكلمـــات فـــى قصص مثل "فى مستعمرة العقاب" و"الممسوخ" وفى المراحل المتأخرة من رواية "القلعة" تتكرر مراراً وتكراراً، بطريقة غير محتملة بحيث تطرح سؤالاً عما إذا كان كافكا قادراً، على توجيه هذه الكلمات والتحكم فيها.

لقــد ثبــت بمرور الزمن،أنه لا يمكن بتاتاً أن يقال شيء دون التسليم باحتمال وجود وجهة نظر .. أخرى سواء كانت وجهة النظر هذه معقولة أم لا، والتنازلات يمكن أن تزيد، إلى حد أن يفقد كافكا التحكم فيها:

تقــول أولجــا "هكذا فشلت خطتى فعلاً، لكنها لم تفشل تماماً، لأنه فى الوقــت الــذى لــم نجد فيه الرسول فعلاً، واستمرت رحلات أبى إلى فندق "هــيرنهوف" وبقائه هناك أثناء الليل، وحتى تعاطفه، طالما كان قادراً عليه، لســوء الحــظ قــد أجهز عليه – ووصل به إلى الحالة التى رأيته عليها منذ عاميــن الآن، مع ذلك فربما كان أحسن حالاً من أمى، التى نتوقع موتها بين يــوم ولــيلة، والذى تأخر بسبب جهود آماليا المفرطة. لكن الذى أنجزته فى فندق "هيرنهوف" هو اتصال محدد بالقلعة. . "[26]

لا يمكــن الدفـــاع عن هذا النوع من الكتابة، بحجة أن الرواية تحكى قصة حلم، أو أن الضرورة هى التى تفرض، عدم التحديد على الرواية. إنها ببســاطة رواية مبتسرة، ومملة، ويمكن أن تفهم فقط على أساس أن كافكا لم يكن راغباً فى نشرها، ما لم تتم مراجعتها .. وإلا فإنها تستحق الحرق. لأنه رغــم الجمــل الطويلــة والمعقدة، هناك تكرار لمثل allerdings, ubrigens, "Zwar freilich .... aber" مما لا يسمح به أى كاتب جاد لنفسه.

لقــد تجلى أسلوب الكتابة فى صورة جيدة، قبل أن تروى أولجا حكاية "صورتينى". وهنا وجدنا منلوجات طويلة جداً بأسلوب تقريرى، ينطوى على صيغة التمنى، وهو ملمح مرهق مثير للضجر، ظهر فى بداية الفصل الثالث عشــر، واستمر فى بقية الرواية فى شكل فقرات طويلة متقطعة. هنا يتذكر الطفــل هانز برونسويك، كيف أن كيه قد وجه سؤالاً لأمه بعد وصوله بفترة وجيزة. إن غياب فعل الشرط فى الجملة الإنجليزية يخفف من ثقلها الحقيقى:

"لقــد انزعج والد هانز انزعاجاً شديداً، من كيه فى ذلك الوقت، ومن المؤكد أنه كان يود ألا يسمح لكيه بزيارتها. والحقيقة أنه كان يريد أن يبحث عن كيه، وأن يعاقبه على سلوكه، لكن أم هانز لم تمنعه فقط بل علاوة على ذلك فهى نفسها لم تكن تريد عموماً أن تتحدث إلى أحد، وسؤالها عن كيه لم يكــن استثناء من القاعدة، بل على العكس، إذ أنها فى ذات اللحظة التى ذكر

فـــيها اســـمه تهيأت لها القدرة على أن تعبر عن رغبتها فى رؤيته، لكنها لم تفعل ذلك، ومن ثم عبرت عن إرادتها. (27)

لو لم يدّن هذا طفلاً سجلت كلماته بالأسلوب التقريرى (بواسطة كافكا وليس بأى وسيط آخر من الشخصيات) لافترضنا أن هذا نوعٌ من التعريض والمحاكاة الساخرة، قصد به التهكم، من الرطانة الرسمية التى يحتمل سماعها فى القلعة. ولكن لأن المتكلم مفترض، أنه صبى صغير السن، فلنا أن نستنتج أن كافكا قد أسلم نفسه إلى الضعف.

فـــلا يمكن أن يكتب هذه الجمل، ويكررها مراراً إلا رجل قد نقع فى الرســـميات حـــتى تشـــربها، بحيث لم يعد قادراً على التحرر منها حتى فى كتاباته الإبداعية:

"But with regard to the most serious deficiencies, the inadequate provision for sleeping and heating, she promised without fail some relief for the following day..."

والذى ترجمتها كالآتى:

"بالنظر إلى أوجه القصور الخطيرة، وعدم كفاية المؤونة اللازمة للنوم والتسخين، فإنها وعدت دون تخاذل بتقديم كمية إضافية فى اليوم التالى" (28)

"كان المدرس يود مسروراً، أن يترك القطة مقيمة هناك، لكن المدرسة رفضت الإشارة إلى هذا الأمر بطريقة حاسمة، وهى تشير إلى قسوة كيه" (29)

إن تكـــرار كلمـــات مـــثل "فـــى مكان ما somewhere " "شخص ما" "somebody" إنما يقوى الشعور العام بالميل إلى عدم التحديد.

وفـــى الجزء الثانى من الكتاب، صار مستوى الكتابة متدنياً، عما كان عليه الحال فى الجزء الأول، وقد يرجع هذا فى جزء منه إلى إصرار كافكا، علـــى أن يجعـــل شخصيتى كلام Klamm وصورتينى Sortini متحدثين فى وظائفهما الرمزية. مع ذلك، فمن الخطأ تماماً أن نستنتج أن الجزء الثانى، لم يحقـــق شـــيئاً مما بشر به الجزء الأول. الأمر يحتاج إلى قراءة دقيقة، تتيح التغلغل فى أسرار حكايتى برونسواك وآماليا لكن فى الفصول الأخيرة (التى

حذفهـــا مـــاكس برود من الطبعة الأولى، ولم تدخل نتيجة لهذا فى الترجمة الانجليزية) حدث تطور ملحوظ، وأنا أفكر فى حكاية الموظف بورجال، وفى المشاهد التى تلت ذلك، قبل الصفحات الأخيرة.

فلقـــاء كـــيه مـــع بورجـــال، لا يخـــتلف عن لقائه بكاهن السجن فى "المحاكمـــة" إذ يأتى فى لحظة الذروة قرب النهاية. وفيه يتم توضيح موقف كيه ورسم معالمه بواسطة شخص من أهل السلطة، ولأول مرة تعطى تأكيداً، ولـــو ضـــئيلاً، حـــول وضعه. وكما فى كثير من الحالات فإن "القلعة" تقدم صورة معكوسة لموقف "المحاكمة" إذ كان اهتمام الكاهن. هناك هو أن يبين لكيه أنه لا سبيل أمامه للوصول، إلى أى مكان ثم إرباكه وإيقاعه فى الحيرة، أما بورجال فإنه يقدم – كما هو واضح – فرصة حقيقية للنجاح، لكن النعاس فقـــط هـــو الذى يمنع كيه من انتهازها. يبدو أن كل هذه الحيرة قد أوصلته، بفضـــل أنهـــا حيرة حقيقية، وهو يتعثر فى عماه، دون وعى صحيح بكيفية حدوث هذا، أوصلته إلى حل، لو قبله كيه، لأعطاه كل ما كان يصبو إليه. إنه حل ينطوى على التناقض، هذا مؤكد، ورغم هذا كله، فإنه حل، وكل ما فعله كـــيه، فى اللحظة الحاسمة، هو أنه راح فى سبات عميق. والسؤال الذى لابد مـــن طرحه، فيما يختص بقدر كبير من الغموض، الذى سبق هذا، هل لهذا العرض الذى قدم فى لحظة الذروة مغزى أو مدلول، أم إنه قدم فقط لكى يتم رفضـــه بســـهولة شديدة، مثل أشياء أخرى فى الرواية، رفضت بدون سبب محدد، سوى استعداده العام لقبول الإحباط.

أحـــد الأشياء الملفتة للنظر فى لقاء بورجال، هو وجود اتصال مباشر بيـــن شخصيتين. فى كثير من أجزاء الرواية نجد منلوجات، وفى هذا الجزء بالذات، فإن الغرض الرئيسى هو شرح موقف، يدل على الشك والتردد، وفيه تـــتكرر الكلمات المثيرة للوسوسة أيضاً، والفارق هو أن بورجال نفسه، يبدو مهـــتماً اهـــتماماً حقيقياً، وأنه يقدم مساراً للعمل، يمكن أن يتقبله كيه فى أى لحظـــة، ومـــن ثم يكتسب المشهد بكامله توتراً دراميا، فبورجال يخبر كيه، طـــبعاً، أن الموقـــف الذى هو فيه فى هذه اللحظة، هو الموقف الوحيد الذى يمكـــن أن يـــؤدى إلى النجاح. لقد اصطدم كيه أثناء الليل بالصدفة، دون أن ينـــتهز الفرصة، حينئذ – بحجرة أحد الموظفين غير المختصين بحالته، وفى

مثل هذه الحادثة فقط يجد الموظف نفسه بأنه مرغم، على أن يحقق أى طلب يقدمـــه الطالب. وهو لا يخبر كيه مباشرة بهذا، بل يصور له، بطريق غير مباشر، موقفاً مشابهاً تماماً لموقفه فى اللحظة الراهنة، لكنه لا يقول بصراحة أبداً، إنه هو بورجال، سوف يحقق أى طلب يقدمه كيه، حتى إن المقابلة كلها تـــبدو كلعـــبة شـــطرنج، حيث توضع قطع كثيرة للرهان، وأن مجرد حركة واحدة كفيلة بأن تفتح أمامه الطريق، إلى امكانيات لا تحصى.

الواقـــع أن بورجـــال يصف الموقف فى عبارات، تستدعى نوعاً من تشديد هيجل على كلا الجانبين Hegelian intensfication ففى فلسفة هيجل، يبدو الإنسان "منفصلاً alienated" عن الروح المحركة لكل شىء، بحكم أنه مجـــرد فـــرد، بينما الروح هى الكل "the all" أو أنها تظهر ذاتها على أنها الكل، وإن يكن من الناحية الجوهرية ليست شيئاً، فكلما زاد انفصال الإنسان اشـــتدت حدته، كلما اشتد ميله إلى الارتداد لاستئناف هوية كلية مع "الروح the spirit". هكذا فإن الإنسان الذى يصل إلى العزلة الكاملة – أى إنسان فى مكـــان هـــيجل يفكـــر فى كلمات المسيح، التى نطق بها فى حالة تركه على الصـــليب – هـــو الإنسان الأقرب لأن يكون واحداً مع الكل. كلما اشتد تعب الطالب، وازداد إحساسه بخيبة الأمل، واللامبالاة، كلما قويت رغبة الموظف فـــى مساعدته، وبالنسبة للموظف، فهناك أصداء توحى بأنه يكتسب فى هذه اللحظـــة ســـلطة عليا، وكما يقول بورجال، فإن الموظف يقبض بعنف على "ترقـــية فـــى الرتـــبة تفوق التصور". وهناك إيحاء قوى بأن الموظف يأخذ سلطات شبه إلهية فى هذه اللحظة، بينما يبدو الطالب فى اكتئابه وحزنه أشبه بهـــذا الرجل الذى وصفه "دى كوساد De Cossade" فى رسالته حول الصلاة الصـــوفية:"هذه الروح (الذى يسكنها الله) تظل مهجورة فترة كافية، فى أحد الأركـــان، مـــثل قطعـــة مكســـورة مـــن الفخار، لا يتخيل أحد أنها تصلح للاســـتعمال. هكـــذا تهجـــرها المخلوقات، ولكنها تعيش تجربة الحب الإلهى الحقـــيقى، الحب الصادق والنشط، رغم أنه حب تشربته فى راحة واطمئنان، هذه الروح لا تسخر نفسها لأى شىء آخر، سوى لحركتها الخاصة، وكل ما يمكن أن تفعله، هو أن تترك ذاتها، وتسلم نفسها بين يدى الله، لكى تخدمه فى النواحى المعروفة لديه[30]

من الأمور الشائعة جداً فى المباحث، التى تتناول التصوف أنها تربط عملـــية النبذ النهائى للروح، أى اللحظة التى تشعر فيها بأنها مهجورة كلية، تـــربطها بأسمى حالة يمكن أن تصل إليها تلك الروح - والحقيقة أن إحدى الشرور الكبرى فى التصوف، أن تقدم وعوداً كبرى مغرية، كمكافأة على هذا الفقـــدان الكلـــى. لكـــن بورجـــال لم يقدم، على أنه شخص إلهى بأى معنى مســـيحى، ولم يظهر هو أى شعور بالحب لكيه، كما أن كيه لا يحمل له، أو لأى شـــخص آخـــر أى حب. فالمشهد كله فى مقارنته بالتصوف المسيحى الأرثوذكسى يبدو معكوساً . فبورجال يخبر كيه فقط بكل هذا، لأنه هو نفسه يريد أن ينام، ويظن أن بإمكانه أن يقنع نفسه بهذه الحالة. إذ يصعب عليه أن يســـتخدم ســـخرية المحـــب - أى أنه يتردد متعمداً فى وضع كيه فى موقع العـــارف المطلع بدافع الحرص، خشية أن يستسلم كيه ل"غواية التجربة على الجبل" -وذلك بالحكم على الطريقة، التى يتمدد فيها منشرحاً فى الوقت، الذى يجـــب فيه إنهاء المقابلة (يوجد شىء من الشيطنة، فى ابتهاجه وغبطته هنا) وعند انصراف كيه نجده مهتماً اهتماماً حقيقياً، بأن يؤكد له أنه لا يمكن رغم كـــل هـــذا عمل أى شىء، وعليه أن يتباكى على عدم نجاحه. يتسم موقف بورجـــال بشىء من الشر، ليس فى الطريقة التى يتحدث بها، عن المقابلات العاديـــة، الـــتى تنتهى تقريباً وتلقائياً بهزيمة الطالب. وهذا أول تأكيد رسمى يحصل عليه كيه، من أن القلعة تميل إلى التسويف أكثر من أى شىء آخر - بـــل فـــى طريقة حديثه عن حاجته إلى مقاومة الإغراء، الذى يدعوه لتقديم المســـاعدة للطالب. لعله من أسوأ الأمور أن يدخل الطالب إلى غرفتك، هذا صـــحيح. إنـــه يضغط على قلبك. وأنت تسأل نفسك"كم من الوقت يمكنك أن تقاوم الضغط؟" لا توجد أى مقاومة وأنت تعرف ذلك [31].

إن رغبته فى لقاء الطالب، مفعمة بالانفعال الشديد حيث يقول "إنه ظمأ حقيقى، أن تشارك الطالب فى معاناته حين يقدم طلبات لا فائدة منها. وهناك يـــأس، لأن الإنسان يعرف، أن مطلب الطالب سوف يتحقق، حتى ولو أدى إلى تمزيق المنظمة الرسمية، تمزيقاً حقيقياً وهدمها" ورغم تشابه هذا الوضع مع الموقف التقليدى عند الصوفية، فإن بورجال يزعم أنه يتحدث نيابة، عن منظمة تعارض تحقيق أى مطلب، وبقدر ما يعرف هو (أو القارئ) يمكن أن

تتحطم بفعل من داخل ذاتها، قد يصدر الرغبة فى العطف والإحسان.

ومن هنا جاء الغموض، والتراخى فى عرض موقف كيه، دون إشارة حقـيقة إلـى المعـادل الواضح، وهو الفشل فى تقديم العرض، الذى يقول بورجـال إنه غير قادر على مقاومة تقديمه. فبورجال يرى فى هذا الموقف كله، مناسبة ليست للحب، وإنما مناسبة تعرضه للقتل أو الاغتصاب:

"شأن اللص فى الغابة، يفرض علينا الطالب تضحيات تجعلنا لا نملك القدرة على فعل شيء آخر، حسن جداً، هكذا يكون شعورنا فى هذه اللحظة، التى يمثل فيها الطالب أمامنا، يقوينا ويحث الخطى ويشجعنا، وبينما يسير كل شـىء فى طريقه دون تأمل، ولكن ما عسى أن يكون الأمر بعد هذا، عندما ينـتهى كـل شـىء، ويتركنا الطالب وحدنا بلا دفاع نتيجة سوء استخدامنا لوظيفتنا، بعد أن أشبع أشواقه واستراح من قلقه - الأمر كله يصعب التفكير فيه! ورغم أننا سعداء. كيف تقود السعادة إلى الانتحار؛ [32]

كـأن كـيه قـد تسلل إلى الإرادة ذاتها The will itself (حسب تفسير شوبنهور) بل تسلل إلى دفقة الحياة، ووجد أنها تخلو من الرحمة، وتنزع إلى التدمير، شأنها شأن المحكمة فى رواية "المحاكمة" إلى حد الرغبة الشديدة فى الموت، عن طريق عمل الشيء الذى يعد خيراً فى العادة. فبورجال يقدم لكيه بطـريق غـير مباشـر، وسيلة تدميره، ومن المفترض، أن يرحب هو بهذا التدمـير، كما رحب جوزيف كيه بعملية إعدامه. هذه حال الدنيا كما يريدها بورجال: نوع من العلاقة الجنسية، تتم فيه إساءة استخدام أحد الطرفين للآخر - الذى يحبه - بدلاً من الأخذ والعطاء بحرية بين الطرفين.

إلى هذا الحد يصل الشك فى القيم، فى مسار العمل كله، لكن ليس من الواضـح تمامـاً إن كان بورجال مخطئاً أو شريراً، فى امتناعه عن تحقيق الطلب الذى تقدم به كيه. فإذا كان يرى أن وجوده فى موقف هيمنة كونية، لا يفيد أحداً من الناس، فمن حقه أن يبدى عدم الرغبة. الحيرة هى، أن أحداً لا يدرى أين يقف بورجال، أو ماذا يفعل بكل هذا، لقد غرز الشك فى الرواية:

وهى قيمة لا تدعو للإعجاب، ولكن محاولات التأويل يمكن أن تقودنا إلى فروق دقيقة .. فالرواية لا يوجد بها محور رئيسى تدور حوله الأحداث،

فليس فيها شيء يمكن أن يقود القارئ إلى كيفية قراءتها بإحساس حقيقي بأنه في لقاء مع المؤلف.

أمـــا كيه فهو منهك بدرجة لا تسمح له بعمل أى شيء، إزاء العرض الـــذى قدمـــه بورجـــال. لا توجد لديه فضيلة واحدة. لم يتقدم كيه فى سلك الأخـــلاق أبـــداً منذ بداية الرواية: فرغم جوانب التشابه الواضحة، فلا يوجد ســـبب يدعونا لأن نفكر فيه بمصطلحات الصوفى المسيحى، الذى وصل إلى حالـــة هجـــر مماثلة، بعد الصلاة والتدريب المتواصلين، وعجزه عن اغتنام عرض بورجال، يعنى أنه لم يحسن تقدير قيمته أو مزاياه، وامتناعه عن فعل أى شـــىء لســـبب أو لآخـــر، فهذا لأنه متعب جداً، ولديه "نفور عظيم من الأشـــياء الـــتى تخصه". معنى هذه الذروة الروحية الفذة، التى وصلت إليها الأمـــور حقيقة، مهما بدت غرابتها بالنسبة للتقليد الموروث، غير موجود فى أى تقدم أخلاقى، بل فى كلمات بورجال، التى نطق بها قبل أن يتركه كيه"

"اذهـــب الآن، مـــاذا تريد من هنا؟ لا. لا تعتذر لنفسك بسبب النعاس، ولمـــاذا؟ إن ومضـــة الحـــياة لهـــا حدود معينة لا تتعداها. فمن يستطيع أن يســـاعدها إذا كـــان لهـــذا الحـــد أيضاً أهمية من ناحية مختلفة ؟ لا، لا أحد يســـتطيع. تلك هى الطريقة التى يصحح بها العالم نفسه ويحفظ توازنه. إنه ترتيـــب رائـــع بدرجـــة لا يصل إليها الخيال، وإن كان غير مريح فى أحد جوانبه...اذهب إذن، من يدرى ما الذى ينتظرك هناك (فى حجرة إيرلانجر). لا نهايـــة للفرص فى هذا المكان. الشىء الوحيد بالطبع، هو أن هناك بعض الفـــرص الكبـــيرة بدرجة تصعب الاستفادة بها، هناك أشياء تنهار من تلقاء نفسها ودون أى أسباب أخرى" (33)

الاستنتاج الذى نخرج به، هو أن بورجال كان فى آمان تام، وهو يقدم عرضه الغامض لكيه، لأن كيه كان على وجه الدقة فى غاية التعب، يتجرع الخيبة واللامبالاة، ولا يقوى على اغتنام فرصة هذا العرض. لأنه بمواصلة الســـعى نحـــو هدفـــه بهذه الهمة والحيوية، حتى وصل إلى هذه الدرجة من الإعـــياء واللامـــبالاة، أمكـــنه الوصول إلى الوضع الذى يؤهله، لأن يضع الســـؤال الحيوى (أيًا كان الأمر)، وهكذا يتسبب وجود أحد الأشياء فى إلغاء

شـــىء آخــر، فالسلطة العليا فى يد رجل لا يقوى على استعمالها. هذه هى الكيفـــية التى يسير بها العالم (هكذا يقول بورجال بطريقة مدهشة، لكننا نفهم غرضـــه) لأنـــه حســـب تفسيرى رأى أنا، فإنه عالم شرير تتغلب فيه رغبة التدمـــير .. أى إرادة الانقراض حسب شوبنهور دائماً وتحتوى إرادة "الخير" فـــى عملـــية التدمـــير، وتســـتطيع النجاة عندما تميل طبيعتها إلى الفناء من الوجود.

فـــإذا جاز لنا الحديث فى سياق هذه الرواية، عن سقوط أحد الملائكة. فـــإن بورجـــال هـــو الشخص المناسب لهذه الحالة. ففى داخله تكمن الرغبة الكاملـــة لصنع الخير، التى نتخيل أنها كانت لدى أحد الأرواح السماوية، فى الزمـــن الغابر، وهى تتصاعد إلى حد الانفعال أو الثورة الآن. لكن ليس فيه شـــىء يدفعـــه للسعى بفاعلية، لتحقيق هذا الخير، فهو ممتثل للإحباط الذى تفرضـــه عليه المنظمة كلها، ويظهر كل علامات الرضى والسرور، عندما يســـتدعيه إيرلانجـــر ويقطـــع لقاءه مع كيه، قبل أن يتمكن كيه من تحويل الموقف لصالحه.

"نحن نحفر بئر بابل" هذا ما لاحظه كافكا فى يومياته. ليس البرج الذى تحـــدى السماء وجلب على نفسه الدمار بتلك الطريقة، وإنما البئر الذى يمتد فـــى العمـــق أبعـــد فأبعد، حتى يصل إلى القاع فى بؤرة الهجران واليأس، محروماً من نعمة النجاة التى يتم الوصول إليها بالحب المتواصل فى التقاليد الصوفية، والتى لا تريد شيئاً سوى اتحاد تدميرى، مع إرادة العدم المطلق a destructive union with the all-annihilating will لكن هذه الذروة، أو بـــالأخص، الخيـــبة anti-climax ليســـت هى نهاية الرواية. فهناك لقاء كيه القصـــير مع إيرلانجر، ومشاهدته للمستندات حال توزيعها، ثم عودته نهائياً إلـــى بيـــبى جرسونة الفندق، وهذا كله يؤدى إلى إطالة اللحظة التى يتم فيها الاحـــتفال، بهذا الإنجاز المنطوى على المفارقة paradoxical achievement فكـــيه لـــم يصل طبعاً إلى شىء حسب الشروط، التى حددها بورجال، وأن عبثـــية هذا كله يؤكدها الأمر، الذى أصدره إيرلانجر - يأمر كيه بأن يعرف أن فريدة قد عادت إلى خدمة كلام، وهو أمر لا يملك كيه وسيلة لتحقيقه؛ لأن فـــريدة قـــد هجرته من أجل جرميا (بالمثل قطعت ميلينا علاقتها بكافكا بعد

فــترة) لكــن الشروط التى حددها بورجال، لا تستدعى بالضرورة الإعجاب بهــا. فحيــنما يخــبر كيه أنه يستطيع أن يتحكم فى كل شىء، فإنه يذكرنا بالإغراء الذى قدمه الشيطان للمسيح، حين وعده بأن يعطيه حكم العالم. فليس هناك ما يدعونا لافتراض أن بورجال، أو القلعة نفسها – ترمز إلى أى شىء خــير، رغــم التلمــيحات المقدســة فى شخصية كلام: الآلهة ليست خيرة بالضــرورة. لو أن كيه قدم رفضاً إيجابياً لعرض بورجال، بدلاً من التوهان فى النوم، لأتجه نحو نهاية خالية من الالتباس.

لا وجــود لمثل هذه النهاية الخالية من الالتباس، على الأقل فى الفصل قبل الأخير (التاسع عشر) فبعد مقابلة إيرلانجر، بقى كيه وحيداً فى الممر فى الوقــت الذى يجرى فيه توزيع المستندات المختلفة، كما أن الفصل كله ملئ بسلسلة، من الاقتراحات والافتراضات المضادة. إن تأملات كيه تنصب على الموظفيــن خلــف أبــواب المكتب، وهو يتكهن فى حالة تعبه الشديد، أنهم يتمتعون "بهدوء لا يفنى"، وسلام لا ينقض، "فإذا شعر أحدهم بقليل من التعب عــند منتصــف الــنهار، فهذا جزء من المسار الطبيعى والسعيد لهذا اليوم، فهؤلاء الناس المحترمون، يعيشون فى منتصف النهار بصورة مستمرة". هذا مــا قاله كيه لنفسه[34] وهذه خاطرة فى غاية الأهمية، لمن يفــكر فى الكيفية الــتى يتحــدث بها كافكا فى يومياته، عن الشىء الذى "لا يفنى". إنها إحدى المفاهيم المدهشة التى يستخدمها. [35] لكن وهو يمضى فى حديثه، يظهر فى الجملــة التالــية عنصر رقة المشاعر فى الأسلوب، بما يفسد أى فكرة عن السلام والهدوء. فالمعنى المقصود ليس المتعة الصبيانية:

"إن ثرثــرة الأصوات فى هذه الحجرات، بها شىء غاية فى الإمتاع. ففــى إحدى اللحظات بدت كأصوات أطفال، وهم يعدون العدة للقيام بنزهة، وفــى لحظة أخرى بدت هذه الأصوات – مثل أول هيجة فى قفص الدجاج، مــثل فرحة التناغم التام مع انبلاج الصباح، لقد قام أحد هؤلاء المحترمين، بتقليد صيحة الديك وهو يؤذن لشروق الفجر. "

الأصــح أن هــذه الصيحة التى تشبه صيحة، الديك (إنه صوت يحمل أصــداء مــن لحظة إنكار بطرس للمسيح، كما أنه يبشر بشروق النهار فهو

يجمــع بين علامات الخزى وبداية عهد جديد). إنما تبشر بحدوث سلسلة من الأعمـــال الطفولـــية، الـــتى تصل حد العبط والتهريج. فالموظفون يتصفون بالفســـاد والمشاكســـة وقلـــة الصبر، يضربون الأرض بأقدامهم، ويصفقون بـــأيديهم، يصيحون طالبين رقم الملف، الذى يريدونه، يصب أحدهم حوضاً مـــن المـــاء علـــى رأس أحد الكتبة المنهمكين، فى توزيع الملفات، ثم يقوم موظـــف آخر بإلقاء أحد الملفات على الجدار الفاصل، فيبعثر محتوياته على الأرض، فـــى حيـــن يـــرفض الموظفون الآخرون فتح أبواب مكاتبهم رغم الصيحات والاتهامات المتكررة. إنه شىء أشبه بفيلم كرتون عن الجنون، أو بعض كوميديات شابلن، وهو شىء مسلى فى حد ذاته، لكنه يحول أفكار كيه الطيبة بشأن صفاء الموظفين وسكينتهم إلى كلام لا معنى له. فهم يتصرفون مـــثل بورجـــال، وأكثر من هذا مثل الناس، كما يفترض كيه أن يكونوا أما المسألة الخاصة بعدم الغناء، فيبدو أن لها معنى خاصاً، إذ تجئ مباشرة بعد لقاء الذروة، ثم يشهد كيه ثانية، رئيس الكتبة، بعد أن تخلص من ملفاته، واقفاً وفـــى يده قصاصة صغيرة من الورق، جاءته طائرة، فإذا به يدمرها بطريقة ظاهرة للعيان، "ربما كانت ورقتى" هكذا جاء تعليق كيه، وسواء كانت ورقته أو لـــم تكن، فإن هذا التعليق، يلفت النظر إلى أن قضية كيه، قد تم البت فيها انتهـــت. فالأمر مجرد احتمال لا يعرفه كيه، ولا يخبرنا به، إن كان المستند يخصه أم لا. فإذا كان يخصه فليس هناك تفسير، حتى الآن يبين لنا إن كان الموظـــف قـــد دمره فقط لأنه فقد صبره، أم لأن قضية كيه قد رفضت، فإذا كانـــت رفضـــت، فذلك لأنه أدنى من الاحتقار، أو فوق مستوى التوبيخ. لا فـــرق، فالاحـــتمال قـــائم، فإن قضيته قد انتهت، بمجرد أن انتهى لقاءه مع بورجال.

تـــتزايد قـــوة هـــذا الاحتمال حينئذ، وإن يكن بصورة غامضة، بسبب ســـلوك الموظفين، عند انصراف الكاتب، إذ أخذ أحدهم يضغط على جرس كهربائى، وانضم له آخر، وازداد عدد الأجراس سريعاً وهى تدق باستمرار حتى إنها لا تدق طلباً للنجدة أو المساعدة، وإنما تعبيراً عن شدة الفرح[37]. بل وإنها احتفالٌ بنصر، رغم أننا لا نعرف أى نصر هذا، والفكرة التى أدت إلى تنفـــيذ هذا، بأجراس كهربية، تمييزاً لها عن أجراس الكنيسة، فكرة ليس من

السـهل اسـتيعابها. لكن كيه سرعان ما يعرف ما تعنيه هذه الأجراس، من صاحب وصاحبة الفندق، والذين يوضحان بشدة أن وجود كيه في الممر، هو السـبب الوحيد لهذه المشكلة. فالموظفون على درجة من الرقة والحساسية لا تسـمح لهـم بأن يطلبوا من كيه أن يغادر المكان. فطالما كان موجوداً، فإن عملـية توزيـع الملفات، لن تتم على الوجه الصحيح، والآن فقط بعد انتهاء الـتوزيع، قـرر الموظفون أن يطردوه خارجاً، وهذا شرح غير مقنع، لأن هـؤلاء الموظفيـن لـم يظهـروا أى علامة من علامات الرقة أو الكياسة، وتصرفوا بأساليب صبية فاسدى التربية، ولم يتصرفوا كرجال ذوى رقة أو كياسـة. لم يكن متعذراً على كيه أن يدرك هذا. أما إنه لم يدرك هذا، فربما بسبب إصرار كافكا – بوعى أو بغير وعى – ألا يسمح بأى إيحاء إيجابى لا يتم نفيه فى الحال. والحقيقة، أن صاحبة الفندق لا تنفى ما رآه القارئ: "وعند التدقيق فإن هؤلاء الموظفين كانوا من البداية حتى النهاية، أشبه بجماعة من الحمقـى ليس فى أعمالهم، ما يدل أبداً على شىء من الرقة أو الحياء. ولقد جعلوا من أنفسهم معرضاً أمام كيه. وهكذا فإن المعنى أو الخيط الرفيع الذى كـان يتخلل هذه الأحداث قد ضاع وصار هراءً، حتى لو وضعنا فى حسابنا أن كـيه قد أحسن التصرف، حين أبى أن يسقط فى شرك إغراء القوة الذى عرضـه بورجال، ثم أتى لكى يرى الموظفين فى ضوء قوى واضح ونتيجة لهـذا اختفى ملفه، أو تم إلغاؤه، وأن الموظفين يحتفلون بذلك عن طريق دق الأجراس. على أى حال أصبح لدينا تسلسل للأحداث يمكن الإشارة إليه، ومن ناحـية أخرى، فإن الفكرة التى تقول: بأن كيه قد خدع بشأن السلام الذى لا يـنقض، وأن الموظفين سعداء بأن يرونه يرحل، رغم أنهم لا يتمتعون بأى قـدر من الحساسية كما اكتشف صاحب الفندق، وأنهم أميل إلى الابتهاج عند مـوت أو عـند إحباط – أى مذنب، أكثر من أى شَىء آخر، هى فكرة قوية حقاً، فإن قضية كيه قد انتهت، وهذا هو الانتصار الذى يحتفلون به.

لكن، كشف طبيعة القلعة، كما ظهرت خصوصاً فى الجزء الأخير من الـرواية، ليس شيئاً سيئاً. فكل هذه المحاولة التى لم تتوقف للنفاذ إلى أعمق أعمـاق الطبـيعة والسيطرة عليها، شكلت ملامح التفكير الأوربى، أو القدر الأكبر منه، على مدى زمن طويل جداً، هكذا، فإن فشل كيه فى الدخول إلى

القلعة، وفشله فى السيطرة عليها، يعد هزيمته أسوأ من أى شىء يمكن تخيله، لكن كشف طبيعة قلعة كيه، بالصورة المتغيرة كما رآها، لا تجعلنا ننظر إلى الهزيمة على أنها خسارة أبداً، والأصح أن وقف التعامل مع منظمة، مثل هذه المنظمة هو مكسب. وإذا كانت مستندات، كيه قد دمرت تدميراً حقيقياً، فهذا، كمـــا يقول أحدهم: أفضل كثيراً مهما كان رأى الموظفين أو صاحب الفندق فـــيه. هذه اللحظة فى "القلعة" تشبه تلك اللحظة "فى مستعمرة العقاب" عندما تحطمت آلة التعذيب إلى شظايا. كانت الآلة تبدو وسيلة للاستنارة، كما بدت القلعة لعينى كيه، لكن حينما وضعت موضع الاختبار لم تقو على فعل شىء وتحطمـــت. فهل يستوى الأمر هنا، أو يتساوى تقريباً – ألم يصل تحدى كيه القوى للقلعة إلى أقصى درجاته، بحيث لم يعد هنا الآن مفر من القطيعة ؟

لو كان كافكا على وعى كامل بهذا المضمون، لأمكنه أن يصل بروايته إلـــى نهاية. والمثير للشك حقاً، هو أكانت سيطرته على الرواية تتم بصورة غـــير واعـــية، بمعنى آخر، فإن عقله، وهو يتلمس طريقه فى الظلام، كان يـــتعمد البقاء"بغير علم unknowing" فلم يخطط لروايته مقدماً، بل سار حيث تحملـــه عذاباته، فذهب بعيداً لكى يضع محاكاة ساخرة عن الخلاص، محاكاة لا تـــزال تخـــص عـــالم القلعة، وهى محاكاة لا تزال تشكل وضعاً معكوساً للخـــلاص الحقيقى، فالخلاص الحقيقى، كما كتب كافكا فى مأثوراته، هو أن يعـــرف الإنســـان ما هو الخالد الذى لا يفنى فى داخله، وألا ينهك نفسه فى الجـــرى وراءه. وهـــذا لم يستطع أن يفعله خلال الرواية، دون أن يصل فى إنهاك نفسه إلى حد الانكسار: فهذا العمل، لكى يبقى متكاملاً كعمل فنى، كان ينبغى أن يستمر كما ابتدأ وتطور، لأنه بمجرد حدوث اللقاء مع بورجال، فقد نفـــذ الســـهم، إذ ترك المهيمن الشر على القلعة بصماته النهائية. ولو أن كيه وافق على قبول عرض بورجال، لأصبح الأمر بمثابة تحالف مع الشيطان لا رجـــوع عـــنه. لكن فشله فى قبوله، لم يكن رفضاً، وإنما مجرد كلل روحى وعـــزوف عن الأشياء التى تخصه، إذ لم يكن اختياراً، ولا إنكاراً للذات، بل انســـياقاً، يجـــرى فى غيبة تامة لاحترام الذات، فالمجنون، مهما كان إنكاره لذاتـــه، لابد أن يحرص على هذا القدر الجوهرى، من احترام الذات .. وإلا انطفـــأت فـــيه شعلة الحياة. وقد أوشكت أن تنطفئ فى كيه، فى الوقت الذى تقترب فيه الرواية من نهايتها.

أما إن كافكا كفنان، لم يتحرر بعد كإنسان، فهذا واضح جداً من رتابة الفصل الأخير، من العشرين صفحة الأولى على الأقل، حيث يتدفق تيار من التردد، والتعديلات، والانكار ثم التنازلات، التى تتوالى دون تقسيم للفقرات. فـــنعود ثانية؛ لنتابع الأحداث فى تسلسلها الحى نسبياً. منذ دخول كيه حجرة بورجـــال، فـــى عـــالم تتردد فيه كلمات "فى الواقع indeed " "من المحتمل probably " "صحيح it is true "..."من وجهة النظر هذه for that matter" . وهـــى ليســـت من كلمات كيه، وهذا يخلق فارقاً مهماً. إنها من كلمات بيبى جارسونة الفندق، التى حلت محل فريدة فى حجرة المشروبات، والتى تثرثر الآن مطلقـــة لنفســـها العنان، وهو أمر لابد أن يعزى إلى كافكا، الذى يبدو وكأنه قد تخلى كروائى عن سيطرته الكلية، لكى يعطى بيبى مطلق الحرية. لكن، برغم هذه الرتابة، فإننا نرى رأى العين، حتى فى ركون كافكا للظلام، وميضاً لمعنى مقبول. فانشغال بيبى الأول والوحيد بنفسها، بآمالها فى الترقية فى سلك التنظيم الهرمى بالقلعة، ثم غيرتها من علاقة فريدة بكلام، اعتقادها بأنهـــا تستطيع أن تؤدى العمل بصورة أفضل منها، وقد يقال، إنها مرسومة كشخصـــية تعـــتز بذاتهـــا. والحقيقة الغريبة هى أن اسمها يشبه اسم آخر، اســـتخدمه كافكا مرات كثيرة، للأنا الأخرى الخيالية مما يؤكد، أن له أهمية خاصة عنده. فالصحيح، أنه كان بمقدوره أن يستعمل اسمًا آخر له دلالة أكبر من هذا الاسم الغامض. لكن هاهو: إن بيبى هو الاختصار المعتاد، أو الاسم المـــألوف لعدد من الفتيات يحملن اسم جوزفين، فجوزيف ليس هو فقط اسم قريـــن كيه فى "المحاكمة" بل أيضًا، هو اسم أطلقه كيه فى إحدى المناسبات فى "القلعة" وإن كان لم يشر إليه ثانية إلا بالحروف الأولى، أما جوزفين فهو بالطـــبع اسم الفأر الذى يغنى فى القصة القصيرة، التى يبدو أنه قصد بها أن تكـــون تعلـــيقاً ساخراً على ادعاءات كافكا (وكتاب آخرين) الفنية. لذلك فمن المحتمل، أن يكون قد خطر على عقل كافكا، أنه بتقديم بيبى، إنما يضع نفسه فى مواجهة مع جوزيف كيه. فإصرار كيه هنا على أن يتقدم، على أن يصل إلـــى أعلى نقطة، وأن يدخل القلعة قد تمت محاكاته – أو ربما بتعبير أفضل "انعكـــس" فى شخصية هذه الشابة النزقة، التى تتزايد سخافاتها أكثر فأكثر، بصورة غير محتملة فى المنلوج، الذى تستمر فى إلقائه (يتشابه الجزء الأكبر منه مع منلوج هانز برونسويك فى اسلوبه التقريرى).

كافكـــا لا يـــتحكم فـــى هـــذا. لكـــن كيه، وقد وضع فى مجابهة هذا

الكاريكاتير، فإنه بقى هادئاً فى تعقل واتزان، فأيًا كانت الحقيقة حول المستند الذى تم تدميره وسلوك الموظفين – وهى حقيقة تم التشويش عليها، بسخافات لـــم تدحـــض مما جعل كل مناقشة لهذا الأمر، تنتهى إلى الخلط والارتباك. فالاحـــتمال الأكـــبر هو أن العملية اللاذعة، التى دفعت كافكا لأن يكتب عن تدمـــير المستند كانت حركة تهدف إلى التحرر بشكل من الأشكال، حتى وإن كـــان ذلك أقل كثيراً عن التحرر الكامل. إنها تتحرك ليجد كيه نفسه يستخدم كلمات مثل هذى، فى الوقت الذى أخذت فيه بيبى تشكى من أنهما، هو وهى كانا ضحية للخداع، لأن هذا ينعكس على رضاء كيه عن آماله المحبطة فى السابق:

قال كيه "طالما كنت تشكين من الخديعة، فأنا لا أستطيع أن أصل معك إلـــى اتفاق . فأنت تحاولين دوماً أن تتصورى أنك كنت مخدوعة، لأن هذا يشـــبع فيك حب التملق، الذى يحرك مشاعرك. لكن الحقيقة أنك لست مناسبة لهـــذه الوظيفة. كم هو واضح أنك غير ملائمة، إذا كان إنسان مثلى، هو فى رأيك أكثر الناس جهلاً، يرى هذا". (38)

ثم إن انتقاد كيه الودى لبدلة بيبى السخيفة، إذ يخبرها بأنها ترتدى ثوب ملاك، أو حسب ما تظن هى بالملائكة، نتيجة ادعاءاتها المليئة بالغرور، إنما يعزف نغمة متواضعة غير عادية، بالاضافة إلى أنه يعيد تقديم النغمة الدينية التى ظلت غائبة لبعض الوقت.

وبالمثل، فإن عدم شعور كيه بالغيرة نحو كلام، يدل على فيض جديد من كرم النفس، يمكن بالتأكيد أن يكون ثمرة لتغيير مستقر. لكن بالرغم من وجود مشاعر الكرم والخنوع ليس فى هذا فقط، بل فى العديد من الملاحظات التى وجهها كيه إلى بيبى، فإن التغيير لا زال جزئياً فقط، ولازالت مثله العليا كمـــا هى متعلقة باكتساب القوة. المقارنة بين بيبى وبين فريدة، تبين أن كيه مهـــتماً بـــبعض القيم الأخلاقية، لكنها لازالت هى القيم المرتبطة بإصراره القديم، على متابعة كلام وتدميره:

"هـــل سبق لك أن لاحظت عينيها ؟" كيه يسأل بيبى "لم تكن تلك عينى جارســـونة، بـــل أقرب جداً إلى عينى صاحبة الفندق. كانت ترى كل شىء،

وكـــل فرد فى ذاته، والنظرة التى كانت تصوبها نحو فرد بعينه، كانت كافية للسيطرة عليه. "(39)

الفكـــرة الغريبة عن التنظيم الهيراركى فى حجرة المشروبات، تقترب مـــن الوضوح هنا أكثر من ذى قبل، ونحن نتساءل فقط عم إذا تشبه عيون الســيدات. لكـــن المســـألة الجوهرية، هى هذا الإعجاب بالقوة، بالقدرة على إخضـــاع المحـــب، وهو إعجاب كان كيه على ما يبدو، يحمله فى نفسه منذ الـــبداية، ويجـــرى موازيـــاً لهـــذا الإطراء، الذى يغدقه على واقعية فريدة ورصانتها.

هـــناك إذن تغير ملحوظ فى كيه، وهو شىء لا مثيل له فى "المحاكمة" أو فى أى عمل آخر من أعمال كافكا. وهذا التغير لم يأت بفعل إرادة واعية، وإن كان من الممكن اكتشاف العملية غير الواعية الغريبة، التى أوصلته إلى هـــذا التغـــير. فهو الآن أكثر سخاء، بعد أن تخلى كلية عن مشاعر الانتقام، والغـــيرة وصار أكثر ميلاً للإيمان بتفوق الآخرين عليه، وعدم كفاءة مدخله إلـــى القلعة. وقد حدث كل هذا، فى اللحظة التى تقطعت فيها علاقته بالقلعة (أو لـــم تنقطع – فهذا السؤال لا يمكن أن نجد له إجابة). أى فى الوقت الذى تخلـــى فـــيه عن السعى لاختراقها أو تدميرها. انتهت لعبة الكر والفر الآن. وفى ظل هذه الملابسات يظهر كيه كإنسان مختلف.

لكـــن الإحساس بالإحباط، الذى مازال يلازمه فإنه نتيجة لانشغال كيه المتواصـــل ببيـــبى، فـــإذا كانت بيبى تمثل، كما اقترحت أنا، نوعاً من الأنا الأخـــرى alter ego، فإن فى مقدور كافكا أن يتصدى لهذا الكاريكاتير الذى خرج من أعماق نفسه، وأخذ يتجسم أمامه فى شكل مخيف، ليس أمامه الآن مـــن بديـــل آخر سوى أن، يهبط بها إلى هذه الأعماق، فإذا كانت الحجرات الســـفلية الـــتى تســـكنها بيبى صغيرة ضيقة، فهى خانقة، وأن ما تحمله من أصـــداء، لابد أن يكون واضحاً بدرجة كافية. فكيه لن يخرج إلى عالم أكثر حـــرية إذا انضم إلى بيبى، كما يقترح الآن فى تردد: ففى الأغلب أنه سوف يواجـــه ذاته دون تجريح مستمر لمشاعره، هذا إنجاز يسعده أن يصل إليه. ورغـــم هـــذا. فقد يكون من مصلحته ألا يمكث هناك. إن بيبى مقيدة بحجرة

البدروم، وهذا حكم يصعب قبوله بصورة مطلقة، من ناحية أخرى، فإن كيه قد يرحل مع مجىء الربيع، لأنه مقيد بالربيع فقط، وللمرة الثانية يأتى التشبيه من عند ريلكة:

Doch unter Winter ist einer so endlos Winter

Daβ überwinternd dein Herz überhaupt übersteht.

من بين فصول الشتاء شتاء لا ينتهى همه

فإذا استطاع القلب أن يجتازه

خرج عفياً واستدام نبضه

هـناك جزء فى كيه، على الأقل، يمكن أن ينهض ثانية. لكن تلك هى أقصر اللمحات، ولعلها تكون من باب التكهن. أساساً لأن كيه خرج من مجال السعى لمعرفة القلعة، لا يرى أمامه سوى الموت، وأمله ضئيل فى شىء ما بعـد المـوت. كذلك، يستمر أسلوب الكتابة كما كان خلال الجزء الأكبر من الرواية، مائعاً، لا يتوقف عن التنازل والتراجع عن كل تحديد للقول، دون أن يفـرق أبـداً بين الشخصيات. (أو يفرق تفرقة ضئيلة فالمراقب مثلاً يستخدم كلاماً أكثر رطانة من الآخرين) وهو ينشر سحابة من الشك، ليس لأن الشك لـه ما يبرره. لكن التنكر لكل ما تم إثباته صار مبدأ منتظماً. وقرب النهاية، يـبدو كافكا على وشك أن يهجر هذا المبدأ، الذى هو مبدأ القلعة ذاتها. ولكن لأن حركة الرواية هى حركة الحلم، فالإدراك الواعى لا يمكن أن يحدث أبداً. فلكـى يدرك كيه إلى أين يشده الحلم؟ .. إلى أسفل لاضطر إلى اليقظة، ولو اسـتيقظ فـإن يقظته سوف تهدم وحدة الرواية أو بنيتها النمطية القائمة على التكرارية القهرية التى يفرضها الكابوس، أما الشخصية التى ابتدعها فيمكنها فقـط أن تذهـب لتلتقى بصاحبة الفندق المشئومة، بعد أن أعطته وعداً غير قـاطع بأنها "سوف تأتى وتأخذه فى اليوم التالى" ومن ثم إلى أم جيرستاكر، الـتى تشـبه شـكل التمثال الرابض، الذى تنبعث منه رائحة الفساد بدرجة محسوسة. وتتوقف الرواية فى منتصف الطريق، دون أن تعطى حكماً، ربما لأن كافكا لم يستطع أن ينطلق بصرامة إلى خط الموت، الذى لم يترك غيره

أمـــام كـــيه. بالرغم من ذلك، هناك دليل كاف على انقلاب وشيك، حتى فى داخـــل الحلم الخارج عن السيطرة، وحتى فى داخل كيه، هناك المستسلم فى غاية الهدوء والذى لا يعيش إلا فى الاستسلام. ولنا أن نلمح هذا فى سطور من الشاعر هولدرين:

Herscht im schiefesten Orkus

Nicht ein Grades, ein Reckt noch aucht

حتى فى أسوأ منحنيات الجحيم أيمكن للاستقامة

أو الحقيقة أن تسود ؟

إن روايـــة كافكا تأخذ القارئ معها، وتنحدر به فى طريق طويل يائس إلـــى قـــاع الجحـــيم، ولكنها لا تسمح له أبداً بالخروج ثانية، وفيما يختص بمضـــمونها، فإنهـــا توحى بانجذاب كئيب لا يتوقف، فى اتجاه انقلاب جميع القيم التى ترمز لها القلعة. بل أكثر من هذا فإن أحداً لا يستطيع أن يزعم هذا نـــيابة عـــنها. إنها لم تأخذ كافكا إلى انقلاب الحظوظ: الذى كان يتطلع إليه، ولن تساعد أى قارئ من تلقاء نفسها، على الوصول إلى هناك.

الفصل العاشر

القصص الأخيرة

الفصل العاشر
القصص الأخيرة

يحتوى مجلد "ترتيبات زواج فى الريف" على أكثر من ثلاثمائة صفحة من شظايا قصص، وجمل، ونتف طبع الكثير منها، من كراسات اعتاد كافكا أن يسـجل فـيها مسـودات أفكاره، وتحتوى هذه الكراسات على كثير من قصصـه التى نشرت مؤخراً، ولكن بها قدر كبير لم ينشر أبداً أثناء حياته، ويـرجع تاريخ معظمه إلى سنة ١٩١٧ وما بعدها. ولم ينشر إلا القليل من هـذه المخطوطات، معظمها بعد مجموعة "طبيب فى الريف"، نشرت خمس قصـص أخـرى قبل وفاته، من بينها هذه القصة المثيرة للغموض والمسماة "راكـب فى جردل فحم" "Coal – Scuttle Rider" التى كتبت فى ١٩١٧ فى شـكل فنـتازيا حول مشكلة نقص الفحم فى وقت الحرب. ونشرت فى عدد الكريسـماس بمجلـة Prager Presse سـنة ١٩٢١، ولم يعد كافكا نشرها، والأربـع قصص الباقية تنتمى للفترة السابقة مباشرة، أثناء وبعد كتابة رواية "القلعـة": وهى "أول الأحزان first sorrow " أواخر ١٩٢١، "امرأة ضئيلة A Little Woman" تقريباً فى ١٩٢٣، "وفنان جائع A Hunger – Artist" (أو استعراض صائم A fasting Showman) فى سنة ١٩٢٢، و"المغنية جوزفين" فى عام ١٩٢٤ سنة وفاته.

مـن هذه القصص اختار كافكا قصة "فنان جائع"، على اعتبار أنها فى مستوى أعماله الأخرى، لكن بالرغم من وجود أسباب واضحة لهذا الاختيار، فـإن "امـرأة ضئيلة" هى قصة مهمة أيضاً؛ نظراً لما تقدمه من رؤية ثاقبة لحالـة كافكـا العقلـية العادية، ويقال إنها أخذت أساساً من شخصية واقعية لصـاحبة منزل فى برلين. ولكن التأثير الذى تتركه على عقل كافكا، يوحى بأنها شخصية ذات دلالة رمزية.

وهـذه القصـة عبارة عن تصوير للشخصية فى شكل مونولوج، هى شخصية امرأة، تتسم بالحدة فى توجيه النقد، تجعل من يتعرض لنقدها يشعر أن حـياته لا تطاق. قد يكون المقصود بهذه المرأة هو الرمز الأخلاقى، وإن كـان يصعب علينا أن نعثر على معادل لها. والاحتمال الأقوى، أنها مجرد

إســقاط يجسد من خلاله كافكا معاناته العقلية، وهذا التفسير هو الأقرب إلى الإقــناع. وإذا اعتمدنا فى حكمنا على يوميات كافكا، فسوف نجد أنها كانت مجــرد نقد متواصل للذات، من الداخل لا من الخارج، وهو نقد كان لابد أن يــتحمله، وتجسيد النقد فى شخص امرأة، لابد أن يشحنه بالقوة والحيوية. إن قــراءة أعمــال كافكا فى ضوء هذا الفهم، سوف تمدنا بقدر من الوعى عن الكيفــية الــتى توصل بها إلى خلق مواقفه، واختيار أوضاع مناسبة جداً فى "المحاكمة" وكذلك صور العذاب والألم التى أبدعها.

فــى الوقــت الــذى كتبــت فيه "القلعة" كانت قدرات كافكا النقدية قد تضــاءلت إلى الحد الذى جعل أسلوبه، نمطاً يغلب عليه التكرار على النحو الــذى وصــفناه آنفاً. وقد كتبت قصة "المغنية جوزفين" بهذا الأسلوب ذاته، واستمرت متهالكة بطول عشرين صفحة. إن موضوعها يعطى الأسباب التى تدفعنا للتفكير، فى أن إحساس كافكا بالعزلة واللاجدوى، قد تعرض لانتكاسة جزئــية، بدرجة جعلته، وهو لا يزال يشعر بأنه معزول ولا فائدة منه، يقتنع بفعــل هــذه الحقيقة ذاتها، أنه يمكن أن يكون قائداً للناس. وفيما يختص به شخصــياً، فــإن هذه المسألة، ليست أكثر من غواية، لكننا نرى أنها تركت آثارهــا فى يومياته. ومن المحتمل أن يكون هذا المثال فى سياقه قد قصد به .. أن يواجه نفسه بنوع من السخرية المرحة، وهو أمر لا شك فيه:

" أيها الجنرال الطويل، العظيم، أنت تقود الجماهير، فهيا تقدم وخذ بيد أولئك الغارقين فى اليأس، عبر ممرات الجبال، تحت كتل الجليد ولا يستطيع إنســان آخــر أن يكتشفهم. أما من يمنحك القوة فإنه هو الذى يمنحك صفاء البصيرة[1]. "

إن معرفــته بأنــه يــتحرك فى سراديب اليأس العميقة، بعيداً عما هو معلوم عادة، قد منحته القوة؛ لأن يظن أن رسالته هى أن يكتشف بئر اليأس والقلق The bottomless pit of Angst الذى ليس له قاع، حتى ينطاع له من تلقاء ذاته ويسمح له بالصعود، إلى رحاب الحرية مرة أخرى.

"... إلى الأمام سر، أيها الحيوان الجائع، أيقودك هذا إلى طعام صالح للأكل، وهواء صالح للتنفس، إلى حياة حرة، حتى لو كانت بعد الحياة؟!."

هــذا الموقف لا يظهر فى يوميات كافكا كشيء يدعو للفخر والمباهاة، كشــيء من العزاء والسلوى، فى حياة لا تخلو من الحزن والإكتئاب. بل لا يكــاد يطرأ هذا الخاطر على ذهن كافكا، حتى ينخرط فى سلسلة طويلة من تأنيــب الضــمير. كان كافكا من الناحية المثالية يريد أن يحتفظ بيقين صاف حــتى فــي الوقت الذى يبدو فيه أنه قد خسر كل شيء. فهو يذكر نفسه بأن ســارة زوجة إبراهيم، ظنت أن كل توقعاتها فى إنجاب طفل قد خابت، ومع ذلك فقد حملت وأنجبت ولداً.

وعــن طريق التناظر يمكن أن نستدل أن حالته الشخصية، رغم علمه بحقــيقة أنه يضرب رأسه، فى جدار زنزانة ليس بها باب أو نافذة، فإنها لا تعــنى أنه محق فى يأسه. ومن ثم تتوارد على ذهنه باستمرار عبارة وردت فى "حديث مع المبتهل Conversation with the Suppliant " –والتى تقول إن إمكانــية وجود حياة خالية من القلق أمر لا يجب رفضه. لكنها تبدو بصورة مــتزايدة أشــبه بجزيــرة نائية، تعلو وتبعد بعيداً عن ديالكتيك تأكيد الذات، والانســحاب مــن حــياته المعتادة. وهكذا فإن فكرة أن يكون قائداً لابد من سحقها، وهذا ما حدث فى قصة جوزفين.

فجوزفين كاسم، يستدعى إلى الذاكرة، أسماء شبيهة استخدمها كافكا فى قصصــه، كنوع من القناع للانا الأخرى[3]. إن الإسقاط الذاتى فى شخصيات بهــذا الاسم .. أمر ليس مستبعد حدوثه، وسواء صح هذا الرأى أم لم يصح، فإن فكرة الفأر، الذى يغنى .. ربما أوحت له بطريقة للسخرية والتهكم، دون أن تقضى فى الوقت ذاته على ادعاءات الكتاب، بأن لديهم شيء هام لابد أن يقولونه.

الــراوى الــذى يلقى المونولوج عن جوزفين، لا يحتفظ بتماسكه من لحظــة إلى أخرى، إن غناء جوزفين الذى يشبه صرير الأبواب، يكون قوياً فى حالة الحدة، يملأ كل من يسمعه بالحماس، لكن من المشكوك فيه أن يكون مخــتلفاً فى أى ناحية عن صرير الفئران العادية، وقد لا ينتمى للفن إطلاقاً. لكــن جوزفين تفعل كذلك، ما يفعله كل شخص، لكنها تشد الانتباه بطريقتها الخاصــة، وقد يكون هذا مبرراً لكى تكرس جل وقتها لهذا الفن، وتغالى فى

الإدعـــاء. لكـــن قـــبل مضى الوقت، يتراجع الراوى إلى القول، بأن بعض الفـــئران تفضـــل ألا تعطى اهتماماً، إنه مع القول بأن جوزفين، هى إحدى الدعامـــات الوطنية ففى مناسبات كثيرة تمكن العدو من إحراز النصر، لأن مســـتمعيها كـــانوا منشغلين معها بالغناء بدرجة، لم تتح لهم فرصة الاهتمام بالدفاع عن أنفسهم.

كقصة تدور حول الفن والفنانين، في علاقتهم بالمجتمع، تعد "جوزفين" مجرد تدريب على مواقف مألوفة. فمنذ أيام هولدرين يتوالى ظهور شعراء، ممـــن يـــزعمون بـــأنهم أنبياء، وكان لديهم من الشكوك ما يتشابه مع ما تم التعبـــير عنه هنا. وبتحويل بطلته إلى فأر، فإن كافكا يفرغ الأعماق من أى ادعاءات جادة، ويميل إلى افتراض أن أى نوع من العظمة الإنسانية، ينبغى أن يظهـــر بهـــذه الدرجة من التفاهة viewed sub sepecie aeternitatis أى كجنس منحط. إنه حكم ساحق. فجوزفين لا ترتفع أبداً إلى أى مستوى يجعلها تحظـــى بأى قدر، من التعاطف أو الشفقة الإنسانية. وهى كما يقدمها الراوى لا تـــزيد شـــيئاً عن مغنية أوبرا مدعية. لذلك يتأرجح البندول ما بين إثبات مـــيلودرامى، إلـــى إنكار ساخر. فإمكانية الجمع بين الفن الأصيل والكرامة الإنســـانية، لا تلقـــى أبـــداً أى ترحيـــب. وينصب المزاح هنا على الجانب الصـــبيانى. (فهناك إشارات إلى أنها لازالت مثل الفأر، وإلى قول جوزفين "Ich pfeife auf euren Schutz" أنـــا لا يشغلنى أمر حمايتك مطلقاً) فأى إنجاز يمكن تحقيقه؟ هناك كلام عن الصفير وقد "حررته من عوائق الحياة اليومية" - إذ يجـــرى تحقيره هكذا منذ البداية، والتحقير أمر سهل المنال. وهنا أكثر مـــن أى مكان آخر عند كافكا، يخرج الإنسان بانطباع أن شكوكه الذاتية قد طغـــت على أهدافه الجادة. فمحاولة التغلب على إثبات الذات والتى تتطلبها حالته انتهت إلى نزوة، وظلت الكتابة تدور وتدور حول نفس الموضوع، ولا تنتج فى أسوأ حالاتها، إلا أمثال هذه الفقرة:

إذا كان الأمر كذلك، فكل ادعاءات جوزفين تصبح مفهومة، وبإمكاننا أن نـــرى فـــى هذه الحرية، التى منحها الناس لها، ففى هذه الموهبة التى لم تمـــنح لأى شـــخص آخر، التى تتعدى القانون فعلاً، اعترافاً بأن الناس، لا يفهمون جوزفين، كما يدعون، لكنهم فقط يفغرون أفواههم وهنا أمام فنها غير

شـــاعرين باستحقاقهم لها، فيحاولون أن يوازنوا الحزن الذى تعانيه جوزفين بفعـــل أدائهـــا المســـتميت حقاً، ونظراً لأن فنها يفوق مستوى فهمهم، فإنهم يضـــعونها كشخص، ويضعون كل رغباتها فى موضع خارج نطاق قدرتهم على التحكم.

فالقصـــة لا تسير فى اتجاه واحد، بل تمتلئ بالانعطافات، كما فى هذه الفقرة – قفزات لا تحصى ولا تعد من موضوع إلى آخر، بحيث لا تتيح شيئاً سوى الإصرار البارد، على استخلاص المنطق أو الأسباب الكامنة وراء هذه الفجوات، وهذا ليس اهتماما يليق بالفن.

إن كافكا ليس هو الراوى فى هذه القصة، وأخطاء الراوى لا يجب أن تنسب إليه. فالاحتمال الأقوى أنه قد توحد مع شخصية جوزفين، بدرجة مهما كانـــت صـــغيرة، فإن الراوى قد جئ به لخلق المسافة اللازمة، وإيجاد البعد بينها وبين وضع كافكا الخاص به – لكن لأن الراوى قد استولى على القصة كلهـــا لنفســـه، ودون أن يتعرض لأى تصحيح سواء عن طريق الخلاف أو الجـــدل، أو عن طريق وجود شخصية أخرى، لكى تحقق التوازن معه، فإن القصـــة صارت أشبه بتقرير تسجيلى، عن حالة الاضطراب العصبى، أكثر من كونها عملاً فنياً، قد صيغ فى شكل معين.

نوع آخر من التحقير حدث فى قصة"أول الأحزان" وهى قصة قصيرة جـــداً تدور حول بهلوان يعيش فى عزلة تامة داخل أرجوحته. جملة الافتتاح فى القصة تحمل نغمة قد نسميها نغمة ساخرة أو تهكمية، لولا أن هذه الروح بعـــيدة جداً، عما اعتاد كافكا أن يعبر عنه. وربما كانت المضامين التى رآها كافكا فى فن البهلوان، هى التى جعلته يضع هذه الجملة الاعتراضية:

"كمـــا هـــو معلوم جيداً أن هذا الفن، الذى يقدم فى أعلى قباب مسارح المنوعات العظيمة، يعد من أصعب الفنون التى حققها الإنسان. "

تحمـــل الكلمـــات الأربع الأخيرة فى طياتها إيحاءً بأن إنجازاً إنسانياً أوشك أن يصل إلى حدوده هنا، كما لو كان من الممكن وجود أشكال أخرى للفن، لكن تحقيقها هو خارج نطاق قدرة أى إنسان. وقد تم التعبير عن نفس الإيحـــاء فـــى عـــبارة وردت بعد قليل: "بفضل الكفاح من أجل الكمال". من

الواضح أنه ليس من المعتاد، أن يقضى البهلوان الليالى والأيام، باستمرار فوق الأرجوحة؛ بدافع أى رغبة فى الكمال. على العكس تماماً قد تأتى النتيجة، ولو بدافع الحاجة إلى النوم – وهكذا توحى القصة بأنها أمثولة أخلاقية ذات مضامين عامة جداً، لأنها تدور حول رجل هو "فنان مدهش لا مكان له" يحاول أن يحافظ على "فنه فى مستوى الكمال".

ليس ذلك لأن كافكا كان مغرماً فقط بالقصة الرمزية: هناك لمسات فكاهية وبكائية متميزة فى فقرات مثل: تلك التى نادى فيها رجل المطافئ على البهلوان من خلال السقف:

"كانت علاقاته الإنسانية محدودة، لم يكن يصعد إليه من آن لآخر، إلا أكروبات من زملائه، ثم يجلسان على الأرجوحة، ويميلان إلى اليمين وإلى اليسار فوق حبال الآمان، وهما يثرثرآن .. وإلا فإن العمال سوف يأتون لإصلاح السقف، وتبادل بضع كلمات معه عبر نافذة مفتوحة، أو يقوم رجال المطافئ باختيار لمبة الطوارئ فى الشرفة العليا، ويصيح فيه ببضعة كلمات محترمة لكن غير مفهومة. "

هناك شيء من سعة الصدر، والبشاشة فى مثل هذه الفقرات، مزاج يميل إلى نقد الذات بروح المودة، مختلف تماماً مع المزاج الكئيب المتجهم فى قصصه الأولى، وهذا المزاج يستمر فى الفقرة الخاصة، بنوم البهلوان فوق رف الأمتعة أثناء الرحلات، وتجواله السريع عبر المدن، لكى يعود إلى خيمة السيرك والأرجوحة مرة ثانية.

ورغم استمرار المزاح حتى النهاية، فإنه يتم مؤخراً بروح مختلفة قليلاً، إذ يتغلب الغرض، على طريقة التنفيذ والأداء. فيأخذ البهلوان فى العض على شفتيه، ثم ينفجر فى البكاء، لأنه لا يملك سوى أرجوحة واحدة بدلاً من أرجوحتين، وهو تصرف صبيانى كان يمكن أن يقوم استان لوريل Stan Laurel بتمثيله. لكن كافكا لا يكتب كوميديا فقط، حتى حين يضع مخرج العرض وجهه ملاصقاً لوجه البهلوان، بحيث يمكن للدموع أن تجرى على خده هو أيضاً، أو حين يوافق على تحقيق رغبة البهلوان. إن المسألة الخاصة بحاجته إلى أرجوحتين، التى تأتى بها نهاية القصة، كتتويج لما

تحقــق، تبدو وكأن لها مغزى خاص - ربما يكون البهلوان من فنانى البرج العــاجى، الذى يدرك فى نهاية الأمر، أن اثنين من البشر يكونان شركة أو صحبة، وقد يكون هذا شيئاً مبتذلاً أخلاقياً بالنسبة للقصة - أو ربما كان هو رجلاً يوشك أن يقع فى الحب. عموماً من الأفضل ألا نلح كثيراً على إمكانية الرمــز. عــندما يــبكى البهلوان قائلاً:"ليس فى يدى إلا هذه العصا - فكيف يمكننى أن أعيش؟" تتضح الأصداء وضوحاً شديداً . لكن أيًا كان الأمر، فإن لهجــة المزاج تصل إلى حد الفجاجة والغلظة، بحيث تغطى على أى مغزى، جدير بالذكر: أن كافكا يكرر نقطة لا تتميز بأى فارق، حين يقدم كاريكاتيره الخــاص بحزن البهلوان، وتحذير المخرج واهتمامه، مما يعطى انطباعاً بأن كافكــا قد عاد إلى تأنيب نفسه تأنيباً شديداً. ولو لم يكن عازماً على السخرية من عزلته وخلوته، كما يحس هو بهما، لأمكنه أن يعطى لهذا "الفنان" مجالاً أكبر واعتباراً أكبر.

•

وســواء فى قصة "جوزفين" أو فى "أول الأحزان" فإن كافكا لم يترك ادعاءً دون أن ينقده. ولا حتى فى قصة "فنان جائع" رغم أن مضمون القصة مخــتلف. هنا أيضاً، نجد تحديداً غير متصل بجوهر الموضوع "artist" أى فنان (يطلق على البهلوان اسم "فنان الأرجوحة" the trapez – artist أو يطلق علــيه فقــط لفــظ "أرتيست artist") يشد انتباه القارئ من الفنان المحترف الجــائع، إلــى الفن عموماً. لكن ما يدور فى ذهن كافكا ليس الفن على وجه الدقة. فالقصة تبدأ بملاحظة تقول إن الصيام hungering لم يعد له مكان فى العصور الحديثة .. بل صار موضة قديمة. وهى ملاحظة لا يمكن أن تكون ملائمــة - لو أن الفن كان هو موضوع الرمز. ومن ثم فإننا نبدأ فى البحث عــن معنى آخر، وسرعان ما ترد على الذهن فكرة أنه شىء أشبه "بالجوع والعطــش إلى البر" وهى عبارة يجب أن نتذكرها دوماً، خصوصاً حين يقال إن الجائع قد صام أربعين يوماً حسب الإنجيل، ومعناها يتضح إذا كان كافكا يقــول: إن هناك زيادة فى المادية وإغفال لنواحى البر فى العصور الحديثة (وســواء كــان هــذا صحيحاً أم لا) فهناك بالتأكيد تماثل مع "فى مستعمرة العقاب" فى المقابلة بين الحداثة الواهنة، التى لا تتمشى مع الأصول المرعية وبيــن النظام، أو ضبط النفس Self –discipline فى العصور القديمة، الذى

ينعكس فى ضبط النفس الذى يمارسه "الفنان الجائع" بنفسه.

للمـرة الثانـية تتضـح الفكاهة بصورة ملحوظة - فى تصرف أحد الأشـخاص العاديين، الذى رفض الالتزام الدقيق بالقواعد حين جلس يراقب الجـائع، لكـنه أصيب بالإحباط، نتيجة لسماحة الملاحظ ودماثة خلقه. لكن القصة الرمزية لا تؤدى مهمتها فى كل النواحى أبداً. فالجوع من أجل البر، كمـا هو ظاهر، ليس هو الذى يقوم به الصائم (الجائع starver). إن البر لا يدخل فى هذه المسألة، وإذا حدث، فلن يكون إلا من شخص غير أمين، راح يسـتعرض الجوع من أجل إعجاب الناس، على طريقة الصائم. فالصوم أو الجـوع، كما تروى لنا القصة، هو "أسهل شيء فى الدنيا" ولكن هذا لا يمكن أن يقال عن المعنى الجميل، الذى يشير إليه الإنجيل.

يـتكلم كافكـا كثـيراً عـن "الطعام" باعتباره الشيء الذى تبحث عنه شخصيات قصصه. وإن افتقادهم لهذا الطعام الصالح، هو الذى يجعل الصائم يصل إلى أطول مدة ممكنة. كما يشرح لنا عند النهاية، إنه تمادى فى الجوع؛ لأنه ببساطة لم يجد نوع الطعام الذى اشتهاه، رغم أنه يعيش فى قلب الوفرة. ولـو أنه وجد أى طعام، لأكل حتى امتلأ مثل الباقين. لكن الجائع لا يوضح لـنا أبـداً ما هو عيب الطعام العادى - فالمسألة كلها مسألة ذوق. لا يوجد صواب أو خطأ هنا، لا بر ولا عدم بر، لا تحول عن طريق الشر الإنسانى، كمـا قال أحد الأنبياء فى الإنجيل، فالجائع لا ينجذب إلى ما ينجذب إليه بقية الـناس، وأما الأسباب الخاصة به، لابد أن تبقى سراً غامضاً علينا، كما هى بالنسبة لهم.

إثـارة الغموض حول مسألة الجوع أو الموت جوعاً Starvingهو أمر مؤسـف لأن الصـيام Hungering(الجـوع الإرادى) لــه أصداء معينة فى النفوس، ومن المحبط أن نكتشف أن دوافع الجائع starver هى تقريباً نوازع اعتباطية أو قهرية - لأنها تبعد بنا عن الدلالة العامة، التى كان يمكن خلعها علـى القصة. هل هو جوع بسبب هذه الدوافع، أو لانعدام هذه الدوافع، على أسـاس أنها قد أصبحت تقليداً بالياً؟ متى؟ وأين؟ متى كان هذا التقليد سائداً، ومـتى أغفل شأنه ؟ فى الأديان التى تحض على الزهد والتقشف كان هناك

إدراك خاص لممارسات الرذائل، وكان جهد الزهد يعنى ابتعاد الزاهد عنها. أمـــا الجـــائع فى قصة كافكا، فليس لديه شىء من هذه الصلابة، أو أى صلة بجوهر الزهد كما يعرفه الزاهدون فى العالم.

لقد حقق الجائع بعض التقدم من الناحية الروحية، من هذا، إنه لا يفخر فى لحظة الموت بما حققه "تلك كانت كلماته الأخيرة" لكن لا زالت تطل من عينيه الواهنتين عزيمة، إذ لم يعد يتباهى بأنه، سوف يستمر فى الجوع. لكن انعدام الفخر بمثل هذا الإنجاز، ليس من الانتصارات العظيمة للفضيلة. ويبدو أيضـــاً، أنـــه كما مات جريجور سامزا وجورج بندمان – وهما يفكران فى عائلاتهما بمشاعر الحب والمودة، كذلك فإن الجائع فى النهاية، يتعلم أن يحب فهـــو يشير إشارة حب، حين يتكلم ويضم شفتيه فى شكل من يرسل قبلة فى أذن الملاحظ مباشرة، حتى لا يضيع أى شىء. لا يوجد سوى الشكل المادى للشـــفاه، الذى يبين لنا أن الصائم يرسل قبلة، ولا يوجد أى إيحاء عن حالته الداخلـــية يوحى بأن ما قام به كان إشارة مقصودة. ومن ناحية أخرى، فبأننا بالـــنظر إلـــى اللحظة، يبدو لنا أن كافكا، يستدعى المشاعر .. بأن الحب قد دخل حياة الجائع ولو أنه جاء فى اللحظة الأخيرة.

وأخـــيراً، تـــأخذ القصـــة انعطافـــه تشـــبه، ما حدث فى نهاية قصة "الممسوخ". إذ يجرى كنس كل من الجائع وجريجور سامزاً، والتخلص منهما بعد الموت ؛ فى قصة جريجور تحدث عودة للحياة عندما تفرد أخته جسمها؛ أما فى قصة "فنان جائع" فإن مكان الجائع فى قفص السيرك يحتله فهد أسود، يلعب، من الناحية الموضوعية، دوراً مشابهًا .. لكنه غير متطابق للدور الذى تلعبه الأخت. إن انكار الحياة الذى يعبر عنه الجائع الزاهد حل محله "تأكيد" مماثل بوجود الفهد. والصعوبة التى تواجه كافكا مع الفهد، سببها الأساسى أن الحيوان، لابد أن يبقى فى القفص. لكن لا يوجد فى هذا الفهد شىء من بلادة وبطء فهد ريلكه، وإن كان يمكن، أن يكون فى نقطة واحدة:

"بيـــن وقت وآخر، تندفع ستارة أحد التلاميذ إلى أعلى، ثم تطل إحدى الصـــور، وتتحرك لكن السكون المتوتر للأطراف، وفى القلب، يتوقف مرة واحدة .

من المؤكد أن يكون الفهد، غير قانع بوضعه فى الأسر؟ ويحاول كافكا أن يواجه هذه المسألة، ولكنه لا يصل إلى أى نجاح حقيقى:

"لا ينقصه شيء. فقد أحضر له الحراس نوع الطعام، الذى يحبه دون أن ينشغل فكره كثيراً بهذا، بل إنه لا يبدو عليه أنه يفتقد الحرية. هذا الجسد النبيل، قد زود بكل ما يحتاجه حتى درجة التخمة، والظاهر أنه يحمل حريته الخاصة معه؛ إنها فى مكان ما بين أسنانه. "

الكلمات الأخيرة التى استشهدنا بها تعنى أن الفهد حر، فى أن يأكل أى مخلوق يقع فى طريقه. إنه حر فى أن يكون خطراً وخارج السيطرة. هذه مجرد حرية الفوضى. وليست بديلاً جدياً للجائع. فالمقابلة كما تبدو، بين زهد لا معنى له، وبين همجية حقيقية – إنما هو استقطاب لأقصى درجات التطرف والشذوذ. ويبدو كافكا للمرة الثانية، كما فى قصة "أول الأحزان" متعاطفاً بدرجة أكبر مع الأنا الأخرى أكثر مما فى تلك القصة، وكأنه قد طرد الأنا الأخرى فجأة، واحتقر ادعاءاته الشخصية لصالح ما سماه بعد قليل "فرحة الحياة" دون أن ينظر نظرة عميقة لأى منهما. لقد تعرض الفهد لبعض السخرية، وهذا مؤكد .. لكن الانتقال من الإنكار إلى الإثبات، فيه حدة فى التصنيف توحى بإصرار كافكا الشديد على أن يبين عدم رضائه عن حالته، الفروق الدقيقة للنهاية فى قصة "الممسوخ" سوف تغمرها نغمة واضحة نسبياً فى قصة "فنان جائع". والناس الحقيقيون الذين رأيناهم يملأون القصة الأولى قد تحولوا لأشكال شاذة وكاريكاتيرية. وفى كفاحه للمحافظة على نفسه فى ظروف حالة عقلية، كأسوأ ما يتخيله إنسان عن هذه الناحية من الجنون. اضطر كافكا للاستسلام على جبهات كثيرة.

بالإضافة إلى هذه القصص المنشورة، هناك اثنتان وثلاثون قطعة قصيرة فى الأعمال التى نشرت بعد موته، وهى من الفترة بعد عام ١٩١٥، ومعظمها عبارة عن صفحة واحدة أو صفحتين، لكنها تضم ضمن الموضوعات الأخيرة بعض القصص الطويلة مثل "مدرس القرية" (أو البغل العملاق)، "بناء سور الصين العظيم"، ثم "كلب يجرى بحثاً". وكلها قصص ناقصة باستثناء هذه القصة. من بين هذا العدد خمس وعشرون قصة كتبت

بين ١٩١٥، ١٩٢٠، وكان لديه فرصة واسعة، لإكمال هذه القصص وضمها إلى مجموعته لو أراد ذلك.

معظـم القصـص الطويلـة تعانى من إنهاك كافكا وتعبه، شأنها شأن القصـص المنشورة، إذ تتميز بطابع الأسلوب القهرى كقصة "جوزفين". أما قصـة "الجحـر" فهى محاولة غير محددة لمراجعة كل إنتاجه الإبداعى عن طـريق قصـة رمزية. [4] بينما تشير بعض العبارات إلى احتمال، أن تمثل القصـة جسـد كافكا شخصياً الذى دمره السل، وبدأ يهدده صوت الفحيح أو الصـفير الـذى ينذر – رغم عدم علمه – بقرب وفاته. يرتبط الصوت فى أعمال كافكا ببعض أفكار معينة – فقصة "ضوضاء عظيمة" تطرأ على الذهن هـنا، وكذلك اعتقاد كافكا، الذى عبر عنه أن الضوضاء الهائلة التى تهاجمه فـى بعـض الأحيان، إنما هى مقدمة للتحرر من أجل تناغم عظيم a great harmony . ونحن لا نعرف إن كانت القصة تتضمن فعلاً هذا التحرر أم لا:

"هناك أسباب صحيحة تدفع للاعتقاد بأنها اكتملت، لكن النهاية مفقودة الآن، أو لعلها دمرت، وقد انقطعت المخطوطة، فى منتصف جملة فى هامش الصفحة"

الفكـرة الـتى عرضـها كافكـا فى قصة "الجحر" مأخوذة من كتاب "خطابات من العالم السفلى" لديستوفسكى، ولا مجال للخلاف حول هذه النقطة عموماً. لكن قصة "روبنسون كروزو" التى أشار إليها كافكا أكثر من مرة فى سـنواته الأخيرة، ترتبط بجوهر الموضوع بصلة أقوى، والتى توفر تشابهاً قريـباً فى حادثة هروب روبنسون إلى الكهف، بعد أن رأى آثار أقدام على الشـاطئ. إن خشـية كروزو من صانع هذه الآثار، وضعته فى حالة خوف أشـبه بحالـة الحـيوان فى قصة كافكا. إنه يفكر فى تدمير كل التنظيمات المـتمدنة الـتى أقامهـا، فيضع حائطاً خارج الحائط الأول، ويغرس شجرة صفصاف فى الأرض خارج الحائط، حتى يختفى مسكنه تماماً. كل هذا يتفق تمامـاً مـع المحاولات العصبية التى يقوم بها الحيوان، لضمان سلامته فى الحجـر ضـد أى تهديد قادم. وكذلك نجد كروزو أشبه بالحيوان فى رغبة الانـتقام الوحشى، عندما يجد بقايا وليمة آكلى لحوم البشر، فيفكر فى عمل

كميـــن للانقضـــاض عليهم وذبحهم. لكن كافكا قد شعر بأصداء تتجاوب من خبرته الشخصية، حينما أخذ يتأمل مصير كروزو "أنا، الذى تبدو مصيبته أنه منبوذ من مجتمع البشر، حتى صرت وحيداً، يحيطنى بحر بلا حدود، مقطوع الصـــلة مـــن الإنسانية، ومحكوم علىّ بما يسمى حياة الصمت، حتى صرت أشـــبه بإنســـان لا تحســـبه السماء بين الأحياء، وليس له أن يظهر بين بقية المخلوقات. "

لكـــن حيث يحرص كافكا على وضوح المعنى بحيث يشير إلى حالته الداخلية، عقلياً وبدنياً، نجد كروزو، قد دفع تحت سيطرة مخاوف هائلة، من عدو حقيقى خارجى. وبينما يدفع حيوان كافكا للانتقال من حيلة إلى أخرى، يتحكم كروزو فى مخاوفه بالتفكير العقلانى، وبمزيد من الإجراءات الوقائية، فيقـــنع نفســـه بعـــدم مهاجمـــة آكلى لحوم البشر من كمينه، ثم يفكر فى أن ممارستهم لعاداتهم التى أثارت غضبه، لا تعد جريمة عندهم، وأنه لا يعرف كيف يحكم الله فى قضيتهم، فضلاً عن ذلك، فإنهم لم يهاجموه حتى الآن. فعن طـــريق مرونة التصرف والسيطرة على النفس، يختلف كروزو عن الحيوان اختلافاً بيناً.

كذلـــك فإن اللغة النثرية التى كتب بها ديفو Defoe قصته، رغم خلوها مـــن الزيـــنات والزخارف، التى تحفل بها كتابة كافكا، فإنها تخلو أيضاً من التكرار. تتوارد الحيل وتزدحم فى عقل ديفو بصورة متصلة، وتسعفه مهارته العملـــية فى تحقيق الكثير من وسائل الراحة، وكما يقول مالكوم بالسى عن قصة كافكا، إنها تظهر السمة الرئيسية بدرجة حادة جداً – وربما الضعف – الـــذى يمـــيز أعمال كافكا الأخيرة: أى التلاعب بلا نهاية على الاحتمالات، "The mühselige Rechnungen" ["تخمينات مرهقة toilsome calculations"] أى بـــناء الافتراضـــات وهدمها، بلا ملل ولا كلل(٥)، مع ذلك، فإن اهتمام كـــروزو ليس عملياً فقط، فهو مثل كافكا يرى عزلته الكاملة اختياراً أخلاقياً وروحياً.

قصـــة "كلب يجرى بحثاً" هى قصة رمزية لا تحتاج إلى تعليق طويل. فالكلب يتأمل استقباله للطعام، بنفس الطريقة التى يفكر بها البشر فى غذائهم

الـــروحى. وكما فى قصة "تقرير للأكاديمية" فالموقف واضح جداً من وجهة الـــنظر الإنسانية، طالما المقارنة تجرى فقط مع الحيوان. وبمجرد أن يتأمل الإنســـان وضعه، فإنه يرى من الواجب، أن ينظر إليه أحد الملائكة، أو أحد القديسين فى ضوء هذا.

أما بقية القصص فقد كتبت فى ١٩١٧ أو بعدها، وهى قصص قصيرة جداً، والقدر الأكبر عبارة عن اسكتشات لأعمال أخرى أكبر مثل "بناء سور الصـــين العظـــيم" (باســـتثناء القصة التى تحمل نفس العنوان، وكذلك قصة "معطف المدينة ذو الأذرع The City Coat of Arms "، و"الرفض Rejection" (لكـــنها ليســـت القطعـــة الـــتى تحمل نفس العنوان والتى نشرت فى كتاب "تـــأملات") و"مشـــكلة القوانيـــن عندنا"، و"التجنيد الإلزامى Conscription " بالإضـــافة إلـــى جمـــل بســـيطة واضـــحة مـــن بضـــعة سطور قليلة مثل "بروميثـــيوس"، "النسر" و"خرافة صغيرة A little fable " وقصة " كف عن هـــذا !Give it up " ولعـــل أكثرها إقناعاً هى القصص التى يخفى فيها كافكا حالـــته الخاصـــة، تحـــت غلالة رقيقة وبالأخص قصة "الحقيقة بشأن سانكو بانـــزا"؛ لأنهـــا أحد الأقطاب الذى يعتمد عليها موقف كافكا، فى عمله الذى ينعكس هنا:

"إن ســـانكو بانـــزا، الـــذى لم يثر ضجة حول هذا أبداً، قد نجح عبر السنين، نتيجة تراكم عدد كبير من روايات الفرسان وقطاع الطرق، فى تسليةٍ شـــيطانه الـــذى أعطاه فيما بعد اسم دون كيشوت، تسلية جيدة مساء وليلاً، بدرجة دفعته لأن يقوم بأعمال غاية فى الجنون دون رادع، لكن هذه الأعمال فـــى غياب الهدف المحدد، الذى كان ينبغى أن يكون لسانكو بانزا، لم تسبب أذى لأى إنســـان. إن سانكو بانزا، رجل حر، تبع دون كيشوت فى غزواته راضى النفس، ربما نتيجة إحساس معين بالمسئولية، واستخلص من ذلك قدراً كبيراً من المتعة التى أفادته فى آخر حياته".

أمـــا كافكـــا الذى احتفظ بهدوئه واتزانه، ووقع فى الحب مرات عديدة متوالـــية، واستطاع من وقت لآخر، أن يوجه عمله حيث يريد له أن يذهب، هـــو موضوع هذه السطور القليلة. لكن هذا هو كافكا الذى استطاع بصورة

مـــتقطعة فقـــط أن يعول نفسه. وبقوة روحه العظيمة فإنه توحد مع شخصية الصياد جراشوس Gracchus، الميت الذى ظهر فى نعشه لعمدة ريفا Riva. وهـــى منتجع بجانب إحدى البحيرات فى شمال إيطاليا، وقد عرفه كافكا فى رحلاته (وقد أشار واجنباخ إلى أن كلمة Gracchio " إيطالية ومعناها غراب أعصم Chough" أو "daw" "غراب المزارع". ومن ثم ترتبط بكافكا "Kavka" التشـــيكى وهـــى تستخدم اسماً لنفس الطائر) ويحق لنا أن ننهى هذا التقرير بكلمـــات جراشوس. وهى التى توفر التوازن المقابل لاطمئنان سانكو بانزا، ولابد أن نتذكر هنا كلمات الضابط فى مستعمرة العقاب، التى يقول فيها، كما كان فى حياته لم يصبه أى تغيير، لكنه مسمر بقضيب معدنى اخترق رأسه:

"هل أنت حى؟"

قال الصياد: "نعم، كما ترى. منذ سنوات كثيرة. لابد أنها كانت سنوات عظيمة وكثيرة مضت. لقد سقطت من فوق صخرة فى الغابة السوداء بألمانيا أثناء مطاردتى لوعل من وعول الجبل. ومت منذ ذلك الحين. "

قال العمدة: "لكنك حى أيضاً".

قـــال الصـــياد: "إلـــى حد ما. حى أيضاً إلى حد ما. لأن سفينة موتى تأخـــرت عـــن دورهـــا، لقد أغفل المراكبى لحظة، وحول الدفة فى الاتجاه الخطـــأ، فعدنا فى جولة بأرض الوطن الجميل، لم أعرف ماذا كانت، عرفت فقط أننى مقيم على الأرض، وأن سفينتى منذ ذلك الحين، وهى تبحر فى مياه أرضـــية، فأنا الذى لم أكن أرغب إلا أن أعيش بين جبالى، والآن بعد رحلة وفاتى أتجول عبر أقطار الأرض. "

وسأله العمدة وهو يقطب حاجبيه، "أنت لا مكان لك فى العالم الآخر؟".

أجاب الصياد: "أنا دائماً فوق السلم العظيم، صاعداً"

"إنـــنى أبحث فوق هذه الدرجات العريضة التى لا نهاية لها، مرة فوق ومـــرة تحت، مرة يمين، ومرة يسار. دائماً فى حركة. لقد تحول الصياد إلى فراشة، لا تضحك".

احتج العمدة: "أنا لا أضحك"

الكلمـــات الأخـــيرة فى القصة هى أكثرها إقناعاً. ما هى الرسالة التى يشـــعر بهـــا رجل مثل هذا، لينشر قصته؟ فإذا كان قد فكر فى نشرها، فهذا ممكن فقط لأن القصة رغم كل شىء، لا تمثل حقيقته الكاملة:

"لا أحــد ســوف يقرأ ما أكتبه هنا، ولن يأتى أحد لمساعدتى، حتى لو كـــان أمر مساعدتى مفروض على الناس، فسوف يغلق كل باب فى وجهى، وكل نافذة سوف تظل مغلقة. سوف يرقد كل شخص فى سريره ويغطى نفسه بـــالملابس، الأرض كلها سوف تصبح فندقاً للنوم ...إن فكرة احتياجى لمن يساعدنى، هى مرضى ويجب أن تعالج فى السرير.

إنـــنى أعرف هذا، ولذلك فإننى لا أصرخ فى طلب المساعدة، حتى لو فـــى بعـــض الأحيان، التى أتحرر فيها من السيطرة، مثلاً، فى هذه اللحظة بالذات، أفكر كثيراً فى فعل هذا. لكن يكفينى أن أطرد هذه الأفكار لو نظرت حولى فقط وعرفت أين أكون، و–ربما أقول، أظن – بل أين كنت منذ قرون"

قال العمدة::غريب، غريب. وأنت تفكر فى الإقامة معنا فى ريفا Riva؟"

قال الصياد وهو يبتسم، واضعاً يده على ركبة العمدة، ليكفر عن سخريته:

"أنا هنا، لا أعرف أكثر من هذا، لا أستطيع أن أعرف أكثر من هذا. سفينتى بلا دفة. إنها تجرى أمام الريح التى تهب فى أقاليم الموت السفلية. (*)

لكن هذه الكلمات الأخيرة فى القصة رغم أنها لا تقول الحقيقة الكاملة عـــن كافكـــا فى ذلك الوقت، فإنها أقرب إلى الحقيقة. وليس فيما كتب كافكا شىء يعكس لنا المزاج الغالب عند نهاية حياته كما تفعل هذه الكلمات.

(*) لقد عرف كونراد هذا المزاج، واستخدم صورة مشابهة فى قصة زنجى "النرجسية"، رغم أن القصة كانت تسجل انتصاراً على اليأس.

الفصل الحادى عشر

أفكاره الدينية

الفصل الحادى عشر
أفكاره الدينية

يـأخذ فردريك بيسنر بالرأى القائل: إن ما يصوره كافكا فى قصصه لـيس مـن الواقـع أبداً، وإنما هو شىء مفترض، كنقيض لما يستعمل من كلمـات، أو لعلـه تعبير عن الصمت المكتوم، الذى يخيم فى الخلفية [1] أما مارتـن بويـر فـيرى أن هجوم كافكا على العناية الإلهية، إن صحت هذه التسـمية، فإنمـا ينطلق من خلال الإيمان بوحدة إسرائيل، هذا الإيمان الذى بفضـله، لا يمكن لأى شىء مهما كان أن ينتقص من عظمة الإله. فإذا جاز للعالم أن يمزق ثوب العزة الإلهية، فلن يمسسه سبحانه شىء، فأى قانون هذا الـذى يـزعم أن لنا حقاً فى أن نطلب منه شيئاً. إن القانون الأسمى هو ذاك الـذى أعطـاه هو لنا، ولم يعط له: فهو ليس مقيد بشىء، ومن ثم فلا شىء يقيده.

يعـتقد بوبر أن كافكا كان يكتب فى نطاق هذا التقليد، مستعدا أن يقول أى شىء قد يبدو تجديفا على الله، طالما كان هذا الشىء صادقا، على أساس الإيمـان بأنـه "مـن ظلمة السماء ينطلق الشعاع المظلم إلى القلب". "حيث الفردوس مازال هناك "ويشرح بوبر كلامه فيقول" إن هذا معناه أنه هنا أيضاً يلتقى الشعاع المظلم والقلب المعذب. "

هذه آراء صوفية، لا تعتمد على أى شىء له وجود حقيقى فى كتابات كافكا، بل تقوم على اعتقاد مستقل لا يمكن دحضه – حيث لا شىء يمكن أن يدحضـه، ومن ثم فليس له أى قيمة أو معنى، إذ لا يوجد دليل على وجوده أصلاً. ومن ناحية أخرى فإن ماكس برود، يؤكد أنه فى حين يظهر الناس فى رواياته وقد فقدوا صلتهم مع "الأزلى" فإنه يبدو من خلال فكره الدينى معترفا بالجوهـر الميتافـيزيقى للعـالم. يقول برود إن كافكا بطل دينى برتبة نبى يصارع الآن المغريات من أجل عقيدته، ولكنه واثق أساساً من السماء ومما يتجاوز الخبرة البشرية، هذان التياران يجريان أحياناً معا فى كافكا، وأحياناً أخـرى يتباعدان. ومع ذلك يرى ماكس برود، أنه لا يمكن لنا أن نفهم كافكا إلا إذا تم التعرف على هذين التيارين وجرى وضعهما موضع الاعتبار: كان

مــن بيــن أهــداف برود، أن يؤكد تفوق "الجوانب الإيجابية على الجوانب السـلبية" عند كافكا، التي بالغ في تصويرها المنتقصون من قدره، على حد قول برود. هكذا يصبح الفكر الديني، وسيلة لمعارضة هذا النوع من الرؤى اللاعقلانية التي طرحها بوبر: حيث يعلن برود، هنا كافكا الإيجابي، لا عن طريق المفارقة الصوفية، ولكن بكلماته الحقيقية التي يصعب تخطئتها.

إن معــتقدات كافكـا لــم تعرض حتمًا في أعماله الروائية مطلقاً لكنه يســتعرض نزعــته الفكرية. إن طريقته المعتادة في استبعاد ذاته يعبر عنها عــنوان مجموعته القصصية "هو". ففي أقواله المأثورة المبعثرة في يومياته، أو في تلك التي جمعت تحت عنوان "تأملات في الخطيئة، والعذاب، والأمل والطريق المستقيم" حيث تلوح الفرصة لإجراء مقارنة بين تفسيرات البعض وأفكار كافكا أو معتقداته، التي كان يميل إلي أن يضمرها في هذه الأقوال. إذ لا شــيء فــيها يمكن اعتباره تعبيراً محدداً عن الإيمان، لأنه كان من عادة كافكا أن يجرب عرض أفكاره. أما مجموعة التأملات، فقد جرى انتقاؤها من بين فقرات كتبت، كما يتضح لنا، بين ١٩١٧ - ١٩١٨ نقلاً من نسخة كانت مبيضــة ومرقمة .. لكن تم تصحيحها من كل الوجوه، إذ أن بعض الفقرات التي ظهرت في الطبعة الصادرة بعد وفاته، وكانت مميزة بعلامة النجمة، قد شــطبت بالقلم الرصاص، كما لو كان المقصود استبعادها، أو مراجعتها أو إعادة ترتيبها. وحيث إنه لم يتم نشر شيء منها في أي مكان فإن الإبقاء على هــذه الإشــارات الصغيرة الدالة على التردد، أو التركيز فقط على الأقوال المــأثورة يعــد نوعــاً من التحذلق؛ لأن كل ما يهمنا إدراكه هو مغزى هذه التأملات.

لا يوجــد نظام يتخفى وراء هذه الفقرات كلها، وإن كان هناك ترابط بين الكثير منها، وهو ترابط معقد ينطوي أحياناً على تناقض ظاهري يصل بــه إلــى نوع من النظام. من بين الأفكار التي تتردد كثيراً فكرة أن الخير والشر، الحقيقة والخداع يفصل بينهما خط حاد، كالذي يفصل بين عالم المادة وعــالم الغيب. هذه الفكرة ذاتها، كان بإمكان كافكا أن يجدها عند جيته الذي كان يكن له أعظم الإعجاب "برولوج في السماء" أو مقدمة مسرحية فاوست لجيــته، يعرض لنا فقط مثل هذا العالم، حيث تخضع الأرض لعمليات التغير

الديالكتــيكى والانقسام بين عملية الخلق وعملية التدمير، بينما يجلس الله في جلالــه منعزلاً. لكن، حين يشرع كافكا فى تطوير هذه الفكرة، فإنها تكتسب ألواناً لم تخطر بأحلام جيته أبداً. فإذا جرى فصل العالم الحقيقى، والأساسى، أى عــالم المفاهيم، عن عالم خبراتنا العادية أى عالم الظواهر، وهو وضع يــنكره الفيلسوف "كانت" مرجعاً ذلك إلى أمر الضمير المطلق الذى يفرض الوعــى بالمفاهــيم الجوهرية، وسوف يدحضه جيته بحكم اعتقاده أن العالم الحقيقى كله ماهو إلا إعلان واضح للعناية الإلهية إنه "سر مكشوف" Open Secretينعكس فى صورة يسهل على العقل البشرى إدراكها. ثم إن الوضع الإنسانى لا يعتمد عليه. فالحقيقة، بتعبير كافكا، هى كل لا يتجزأ، وأى إنسان يــزعم أنــه يدركهــا إن هو إلا كاذب (Luge) ويستند كافكا هنا على مقدمة منطقــية مشــتقة مــن فكــرة شــبيهة بمبدأ تشخيص الفردية principium individuationis الــذى يصادفنا كثيراً فى الفكر الألمانى وفحواه، أنه مادام الــناس منفصلين بعضهم عن بعض، فهم أصغر من الكل الذى يعيشون فيه، ولابــد أن يكونــوا منحازين فى مواقفهم، وحين يحاولون أن يقولوا الحقيقة بمعناها الكلى، فإنهم يصبحون أدعياء. تفترض هذه الفكرة بالطبع أن الحقيقة بمعــناها الميتافــيزيقى، هى ما يعتقد الناس إنهم يعبرون عنه حين "يقولون الحقــيقة" وهذه فكرة خاطئة يرفضها بعض الفلاسفة. لكن تفكير كافكا يسير فى نفس الاتجاه حين يعلن أن كل شيء ما هو إلا خداع، وهل بمقدورك أن تعرف شيئاً غير الخداع (no.106) تشبه رؤية كافكا هنا للعالم، رؤية الضابط فــى مستعمرة العقاب حين يؤكد أن الذنب أمر لا شك فيه. فإذا كانت الحقيقة شيء بعيد المنال، طالما كان الناس مهتمين بها، فهكذا البراءة أيضاً. فالجميع مذنــبون دائماً. وهذا لا يعنى القول بأن الفجوة القائمة بين الطرفين يمكن أن تحــول دون قــيام أى علاقة بينهما. فإحدى مأثورات كافكا تقول "إن الشر يعــرف الخــير، لكن الخير لا يعرف شيئاً عن الشر" هكذا يتخيل المرء أن مخلوقــاً شــريراً قــد يستمر فى التعرف على الشر فى ذاته بفضل معرفته للخير، على أنه النقيض لتلك الحالة. وبالمثل يستطيع كافكا أن يرى تجريمه لنفســه كجــزء مــن هذه العملية. فلو أمكنه التعرف على الخير عن طريق

المعرفة المباشرة، لكف عن معرفة الشر. وتكمن الصعوبة هنا فى القول بما إذا كـان يمكـن التعرف عليه يتم فقط كانطباع ذاتى وخاطئ. وخطورة هذه الحالـة أنـه لابد من قبول الوضع كما كان عليه سابقاً، على الرغم من كل الجهـود الـتى بذلت، وذلك على أساس مثل "أيًا كان الموجود" فهو الشيء الصـحيح، وعند كيركجورد فإن الحالة النهائية للإنسان، الذى اجتاز تجربة "التسـليم الذاتـى" لا يمكن تمييزها من كل الوجوه عن حالة هؤلاء الذين لم يقومـوا بـأى محاولة للخلاص الروحى spiritual pilgrimage [4] أن يكون كافكا قد سقط فى غواية التفكير بهذه المصطلحات، فذلك أمر يمكن الاستدلال عليه من عبارة يصرح ماكس برود بأنها صدرت عن فلوبير حين رأى أسرة بـرجوازية تستمتع بحياتها فى حالة من الاطمئنان، فقال: "إنهم يعيشون فى الحقـيقة" "ils sont dans le vrai"، فـإذا كـان فلوبير يود أن يقول إن انعدام الوعـى بـالذات هو نوع من البراءة، فربما كان ذلك مجرد تعبير عاطفى، يسقط على البرجوازيين، ما لم يستطع أن يجده فى ذات نفسه. لكن هذا يقفز بنا خطوات إلى الأمام فى هذه المناقشة، إذ يدفع بالمفارقة قبل الأوان، وهى أنه على الرغم من الفجوة القائمة بين الإنسان، فإن حالة معظم المتشبهين بالله godlike، لا يمكن تمييزها ظاهرياً عن حالة الآخرين جميعًا، وربما لا يمكن تميزها مطلقا (لو كان الآخرون يعيشون فعلاً فى الحقيقة).

فى تأملاته حول العالم يعود كافكا، إلى فكرة تعانى نوعًا من الانشطار العمـيق. هـنا يتضح أنه لا يمكن لعملية فحص الذات، أو الاعتراف بالذنب مهما ارتفع قدرها، أن تؤدى إلى اللحظة التى تتلاشى فيها الذات؛ ليحل محلها رؤية الخير "فالعالم يمكن اعتباره خيرا فقط، من المكان الذى تمت فيه عملية الخلـق، لأنـه هناك فقط جرى القول: "ورأى الله أن ذلك حسن" – وفقط من هناك يمكن الحكم على العالم وتقديره [5]. وهذا كما يبدو ينزع كل قدرة على التمييـز أو الـتفرقة، ويجعلها خارج حدود البشر، لكن إذا شئنا فهما أفضل لكافكـا، فعلينـا أن نعرف أنه حين قال الخالق إن العالم حسن، لم يكن ذلك عملاً من أعمال التمييز؛ لأنه تكون فى عقل لا يعرف شيئا عن الشر، وهكذا وافـق دون تفرقة أو تمييز. إن معرفة الخير والشر فى رؤية كافكا الكونية،

هـــى حصيلة اكتسبها الإنسان نتيجة لسقوطه وخروجه من الفردوس، حسب قـــول الإنجـــيل. وبفضل هذا السقوط، صار الناس متساويين أساساً فى هذا الـــنوع من المعرفة: كل إنسان يعرف ما هو الخير، كل إنسان يعرف ما هو الشـــر، إلا أن كل واحد منهم قانع بأن معرفته، تفوق معرفة الآخرين. (وفى هذه المعرفة) نحن نبحث بالضبط عما يميزنا (no.80) بعبارة أخرى، فإن كل إنســـان يتخـــيل أنه يملك الأساس، ليصير مثل الله تحقيقاً لوعد الحية (سوف تصـــيران كآلهة)، وهذا ما يسميه كافكا، الآفاق المقلقة للإنسان الشرير، لأن الإنسان الشرير "يعتقد أنه يرى تشبهه مع الله فى مجرد معرفة الخير والشر. بيـــنما هما يكفيان فعلا لتدميره. وهكذا يواصل الإنسان عملية التزييف، حتى فـــى معرفته للخير والشر. ظناً منه أن هذه المعرفة هى الغاية، فى حين أن الاخـــتلافات الحقيقـــية تـــبدأ فقط، فيما هو وراء هذه المعرفة، أى فى حقل الإيمان. فحيث يوجد الإيمان، ينعدم الانشغال بالشر، الذى تلاشى من الوعى. لكن الوصول إلى الإيمان لا يتحقق أبداً عن طريق زيادة المعرفة.

لعل حادثة جلد الحارسين بالسوط فى رواية "المحاكمة" ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الفكرة المتعلقة بالخير والشر. ففى رأى كيه أن الخطأ قد وقع فى حقـــه هو، وأنه عرض شكواه، فى أثناء استجوابه فى المحكمة ونتيجة لذلك، وعلى النقيض من كل رغبات كيه، فقد تم جلد الحارسين - جلداً مستمراً، كما يـــبدو أنه كان كلما فتح باب غرفة المهملات وجدهما هناك. ففى نطاق هذا العـــالم بـــدا له أن الرغبة فى العدل توحى بالظلم، وكيه يظهر كل اهتمامه الإنسانى أيضاً بالاعتراض كلية، على هذه المحاكمة الظالمة. لكنه حين يرى الجلـــد، فإنه لا يبالى، على الأقل فيما يتعلق بتعذيب الحارسين، ويتلهف فقط علـــى أن يظل السر كله فى طى الكتمان. وهذا نوع من الخنوع الذليل: فلو تقـــدم كـــيه خطوات أبعد، فى اتجاه أفكار كافكا. لصار بإمكانه أن يظهر لا مبالاة مطلقة - ليس فقط بعملية الجلد - بل أيضا بمسألة الإعلان عنه.

لعـــل أكثر التعبيرات خصوصية عند كافكا، والتى تربطه بعلاقة وثيقة مـــع الشاعر اللعين poetes maudits إنما تدور حول موضوع "الاستسلام" للشـــر. وهـــنا لابد أن يكون محور النقاش حول قيمة فكره، لأن فى احتجاج كافكـــا بأن الناس يضلون، بسبب اهتمامهم بتقدير مسائل الخير والشر، فإنه

يعـــرى جـــذور موقفـــه الخاضع خضوعًا سلبيًا. فهو يقول:"إن أكثر وسائل الغواية التي يملكها الشر، هي "أن تتحداه وتقاومه" فهذا التحدى فى رأيه يشبه مقاومــــة المــــرأة إذ ينـــتهى عادة باللقاء فى الفراش. أما البديل، هو ألا يبدأ الإنســـان بمقاومة الشر، بل يتركه يأخذ مجراه. وكما قال أوسكار وايلد: فإن أفضل طريقة للتغلب على الغواية هو بالخضوع لها. لكن كافكا لا ينظر هذه النظرة المقززة للمتع البشرية إذ يقول "إن للشر مفاجأته، فقد يلتفت إليك فجأة ويقول"إنكم أسأتم فهمى"، وربما يكون الأمر كذلك، لأن الشر يتحول من تلقاء ذاته فينطق بشفتيك، وبهذه الشفاه الجديدة – التى انطبقت على اللثة فى إحكام بصورة لم تتحقق من قبل – فإنك وبطريقة تثير دهشتك، سوف تنطق بالكلمة الطيبة [7] ويبدو لنا هذا التصوير آليا، بدرجة تخرجه من مجال التصديق. ولو كـــان كافكـــا قد قرر نشر هذا الكلام، لوجب عليه أن يضع فى حسابه أمر حمايـــته من سوء التفسير، الذى ظهر بين سطور بعض تلاميذ المركيز دى صـــاد Marquis de sade من أمثال أرتو Artaud وجان جينيه Genet، أما رواياته، فلم يشك أحد أبداً فى شخصياته الرئيسية ويقول إنهم يفرضون الشر علـــى الآخريـــن، اعتقاداً منهم أن ذلك يؤدى فى النهاية إلى الخير، باستثناء الضـــابط فى مستعمرة العقاب (لكنه لم يكن يجد أى فائدة للخير) والأصح أن يقال إن أبطال كافكا سلبيون، فى احتمالهم بكل أنواع الشر، المسلط عليهم من الآخرين، لكن مادام كافكا يعتقد أن هذا الشر، ما هو إلا تمهيد مطول للتحول الذاتـــى، فإنـــه يســـاعد فى فهم السبب، الذى جعله يسمح للفصل الأخير فى "المحاكمـــة" أن يـــندفع نحو النهاية الرهيبة فقط، فى الصفحات الأخيرة من رواية "القلعة" وبعد أن تتحقق لكيه K درجة من الوعى الذاتى، ينبثق شىء ما يشـــبه الكلمة الطيبة فى عمل من أعماله الروائية. وقد يقال عموما إنه بحكم فشـــل هـــذا العمل فى تحقيق ما توقعه كافكا منه، فإنه قد أعطى الدليل الذى يدحض تناقضه.

علـــى أى حـــال فأقواله المأثورة، تفتقر إلى التجانس. فإذا كان كافكا يؤمن أحياناً بمعجزة تحول الشر إلى الخير، فهو فى أحيان أخرى، يؤكد على أنه لا يمكن أن يكون ثمة تحول، وأن البحث عن أى تحول، إنما يعنى السير ضـــد فكـــرة العـــذاب اللانهائى والاحتمال اللانهائى. فإذا كان يقرر فى أحد

تعــريفاته للإيمان على أنه يمثل الأمل النهائي في حدوث التغيير، فالتعريف الثاني يؤكد على القناعة الراسخة باستحالة وقوع التغيير. وإن هذا كله جزء من الحياة التي لابد من قبولها. إذ نقرأ:

"إن تعــتقد أدنـــى اعتقاد بأن حياتنا الزمنية، سوف تجد ما يبررها في الأبدية، هو أمر أشد وطأة على النفس، من الاعتقاد المطلق في خطيئة حياتنا الحاضــرة. " (no.99) تــبدو هــذه المقولة كما لو كانت مستوحاة من ايفان كــرامازوف، في رفضه التصديق بحدوث أي شيء، في الأبدية للتكفير عن جــرائم الانسانية، لكي يجعل من الممكن ليس فقط حدوث الغفران، بل أيضاً تبرير أحداث التاريخ الإنساني.

وعلى العكس من شخصية ديستوفسكي، فإن كافكا يستطرد إلى حد القول:

"إن الإيمان يمكن قياسه فقط بقوة احتمالنا للاعتقاد الثاني، الذي يحمل فـــي صـــورته النقية الاعتقاد الآخر. معنى هذا أن الإيمان، هو الاعتقاد بأن خطايا حياتنا الأرضية لن يتم نسيانها، أو التكفير عنها أو التطهر منها، لكنها سوف تتبرر كما هي بغاية البساطة. هذه الفكرة تتفق مع فكرة أخرى لكافكا تعــبر عن مفهوم عنده، بأن الحالة الإنسانية في الوقت الراهن، قد لا تختلف عـــن حالة السعادة الأولى المفترضة في الفردوس، بل إنها قد تتطابق معها. فـــإذا افترضنا أن ما دمر في الفردوس كان شيئا قابلا للتدمير، فنحن نعيش بعقيدة زائفة. وهذا معناه أن حالة آدم وحواء قبل السقوط، لو أنها كانت حالة ســعيدة فعــلا، لقدر لها أن تكون أبدية، حتى إذا فكرنا أنها دمرت، نكون قد أخطأنا التقدير، لأن حالتهما مازالت هي حالنا. حقاً وكما تؤكد إحدى مقولاته على أن علامة سقوطنا الحقيقي، هي عجزنا عن إدراك هذا الفردوس الساكن فيــنا، كما لم يدرك إيفان كرامازوف أو كما لم يدرك كافكا حين سمع المرأة العجوز تتحدث بهدوء عن شرب الشاي في الحديقة. وكافكا لا ينكر أن طرد آدم وحــواء من الجنة كان طرداً أبدياً، ومن ثم كان طرداً نهائياً. لكنه يراه فعــلاً متكرراً بصورة دائمة في كل لحظة حتى إنه لا يزال فعلا ممكناً "نحن لا يمكننا فقط البقاء في الفردوس، بل نحن موجودين فيه فعلاً وعلى الدوام، ســواء عرفــنا ذلك أو لم نعرفه(no.64/5) وهذا مناقض لفكرته الأخرى. إن

الإيمان يمكن إظهاره بالثبات على الاعتقاد بأن حياتنا الراهنة سوف تجد ما يبررها فى الأبدية. إن انشغال كافكا بالتفكير فى السقوط، والحالة التى سبقته علــى أنهــا حاضرة أبداً فإن كافكا يخلد eternizesالوضع الراهن واللحظة الراهــنة فى ثنائية أبدية، وبناء على هذه الأسس، حيث يتصور أن الفردوس والجحــيم لا يمكــن التمييز بينهما (وهذا هو المغزى المستبطن فى موسيقى ليفركوهن فى دكتور فوستس) فالهرب مستحيل: الهرب هو القبول.

"الخــير بمعــنى مؤكد هو طريق شاق ومتعب" (no.30) بهذه الكلمات يعرفــنا كافكــا بمضمون قصته مستعمرة العقاب، والتى تعنى أنه ليس أمام الإنســان الحديــث مهرب. فسجناء الماضى الذين كانوا يوضعون داخل آلة القــتل، كــانوا قــبل أن يقذف بجثثهم فى الحفرة، يكافئون على الأقل بتغير أشكالهم إلى أجمل بينما هم يقرأون القانون الذى خالفوه ودون علمهم . . أما فى الأيام التى تتحدث عنها فى القصة، فلم يعد هناك أى تحول أو تحوير. فقد بقــى الضابط مثبتا فى مكانه وتحجر وجهه على ما كان عليه فى حياته. لا خــلاص من المعاناة. "فأنت تستطيع أن تخجل وأن تتراجع من عذابات هذا العالم. فهذا الأمر متروك لاختيارك، ويتلائم مع طبيعتك. لكن ربما كان هذا التراجع ذاته هو العناء الوحيد الذى يمكنك أن تتجنبه. " (no.103) من ناحية أخرى، فإن أفكار كافكا المتناقضة بطبيعتها، لا تتيح فرصة التفسير الواضح المستقيم لمعانيها. والنقطة الجوهرية أنه لن يكون هناك أى تحديد عظيم. "هنا فقط" أى فى هذا العالم "العذاب هو العذاب".

هــذا لا يســمح لنا بالقول إن الذين يلاقون العذاب هنا سوف يرتقون بسببه فى مكان آخر، فما نسميه فى هذا العالم عذابا، سوف يبقى كما هو فى العــالم الآخر دون تغيير، إنه فقط وقد تخلص فقط من نقيضه، فإذا هو نعيم مقيم. (no.97). بعبارة "تخلص من نقيضه" ربما كان كافكا يقصد التخلص من أى مفهــوم يشــير إلى إمكانية وجود عالم آخر للسعادة، أو عالم للتحرر من العذاب. فى نطاق هذه الظروف، لابد أن تتردد كلمات جوزيف كيه الأخيرة "كالكلب" وترن أصداؤها فى الزمن الآتى، الذى كان يبدو أن كافكا يؤمن به إيمانا قويا" كأنما كان يريد أن يبقى عار هذا العالم بعد موته، هذه الكلمات فى خــتام الرواية ذاتها، قد توحى أن كيه سوف يدخل فى العالم الآخر، فى نعيم

العذاب نقياً وبسيطاً. وهو عالم يبدو كالجحيم لا وجود للأمل فيه.

وحين لم يجد كافكا طريقًا سهلاً للخروج من هذه الحالة التى وجد نفسه فــيها، فإنه اختار النقيض من أجل تمييزها بأفضل شرط ممكن. فكلما عجز عن الوصول، إلى حل مختلف تماماً وغير متناقض، كانت النتيجة هى دائماً الاستســلام أكــثر فأكثر للسلبية، فحيث لا توجد ميزة لأى شىء. " "إن أى إنســان يحب جاره لا يزيد – فى الخطأ ولا ينقص عمن يحب نفسه فى هذا العــالم". فالسؤال الوحيد، الذى يفرض نفسه هنا هو "هل حب الجار ممكن" (no.61) هــذه هى إحدى المقولات التى تم شطبها بالقلم الرصاص. لكن من الواضح أنها مشتقة من رؤية كافكا المألوفة للكون، بمعنى "أن الحب فى هذا العــالم" لــيس له سبب محدد (دون ذكر لإمكانية أن يكون الحب شيئًا طيبًا) بمقارنــته بالعالم الآخر. فالحب هو ميزة فقط للعالم الآخر، وفى نطاق ذلك العــالم فقط، يكون حب الآخرين شيئًا ممكنًا. "فأى إنسان ينبذ هذا العالم لابد أن يحب جميع الناس، لأنه رافض لعالمهم أيضاً. ومن ثم فإنه يبدأ فى رؤية الجوهر الحقيقى للإنسانية، الذى لا يمكن إلا أن يكون شيئًا محببًا، بشرط أن يكون الإنسان على مستوى واحد معه. (no.60) فإذا أمكن تفسير هذه المقولة البالغة الصعوبة فإنها قد تعنى أنه عن طريق رفض هذا العالم، والدخول إلى جوهــر الأشــياء، يصــل الإنسان إلى جوهر الإنسانية أيضًا، وبهذا المعنى (وجب عليه أن يحب) جميع الناس، لكن هذا الحب يصبح ممكنًا فقط لو كان الإنســان علــى مستوى واحد مع هذا الجوهر(*). باختصار، أنه حين تتجرد الــذات والذوات الأخرى، من حب هذا العالم ومن التعلق بمتاع الدنيا وكذلك من الاهتمامات الشخصية – يصبح فى الإمكان أن يتواجد الحب بين الاثنين.

إن روايات كافكا لا تقول شيئًا من هذا، لأن الرواية لا يمكن أن تتناول أفكاراً مجردة. ومن أجل هذا لا نجد إلا الإحباط والإدانة المطلقة للفرد، سواء كان بريئًا أو مذنبًا. وهذا يتفق مع نص أقواله التى كتبها حول بطلى روايته "أمــريكا" و"المحاكمــة". فالــرواية يمكنها فقط أن تتناول الأحداث الفردية،

(*) ومعناها الحرفى: of equal birth ; ebenbutig – literary من صيغة واحدة /أو أصل واحد.

ومصــائر الأفــراد. ولا يســعها إلا أن تحصـــر نفسها فى نطاق هذا العالم الأرضى. أما المعتقدات الفكرية، التى تم تلخيصها فلا يمكن للرواية أن تعبر عنها. وإذا كان من الضرورى وضع هذه المعتقدات فى الحسبان، فإنما كان ذلــك مــن أجل الحصول، على صورة متكاملة لما كان يقصده كافكا .. بل ومــن أجل التعرف على تلك الروح التى يكتب بها. هذه الروح فى حقيقتها تنتمى إلى"الروح الألمانية german inwardness التى بكاها كثير من الألمان فى كتاباتهم بما فيه الكفاية. ففى مذهب لوثر، أن المظاهر الخارجية لا أهمية لها، وأن الولاءات السياسية لا تستحق المبالاة، مادام الإنسان يملك فى داخله الإيمان، الذى به نال الخلاص، أما الفيلسوف كانت Kant فكان يعتقد أن باب الــتجربة مفــتوح أمام البشر؛ للدخول فى أى تجربة فكرية يمكن تصورها، طالمــا أنهــم لا يســمحون لهــذه التجربة بأن تؤثر فى سلوكهم الاجتماعى والسياسى. فضلاً عن تلك العقيدة، التى رددها فلاسفة وفنانون كثيرون، وكان لها تأثيرها الواسع فى الرأى العام، وفحواها: أن هذا العالم منفصل عن العالم الوحــيد الذى يهمنا أمره، أى عالم الغيب، وبناء عليه يمكن إهمال المظاهر الخارجية والتغاضى عنها.

أما القول بصحة رأى مارتن بوبر الخاص بمعتقدات كافكا (إن لم يكن بالضــرورة فيما يختص بتمثيلها للعقيدة اليهودية) فإن هذا يتضح من المقولة التالــية، بعد حذف الجملة الأخيرة، لأنها لا ترتبط بهذه النقطة، التى تكشف عن رغبة كافكا فى الحديث عن مجال خارج حدود المعرفة البشرية، بل عن الــثقة فى هذا المجال؛ لكونه خارج نطاق أى شيء يمكن للإنسان أن يعرفه. "الإنســان لا يمكنه أن يعيش بغير ثقة دائمة فى شيء باقى داخله غير قابل للفــناء indestructible، علــى الرغم من أن هذا الشيء غير القابل للدمار، وثقــته فيه قد يبقيان على الدوام شيئًا خافيًا عنه. (no.50). ومعنى هذا الكلام حرفــيًا أن الإنســان، قــد لا يضــع ثقــته فى هذا الباقى غير القابل للفناء indestructible مع ذلك فإن غياب الثقة هو ثقة أيضاً. هنا يتقدم كافكا خطوة أخــرى نحو التناقض الكلى the total paradox وكما فعل بالتمثال فى قصة "أريــد أن أكــون هــنديًا أحمر" حيث أطاح بالقاعدة. أزال آخر أثر للواقع، فانكشــف جوهــر الحقيقة ذاتها، حتى الرجل الذى يقضى حياته فى العذاب،

تاركًا الشر مطبقاً على لثته، يتحكم في توجيه كلامه، هذا الرجل الذى كان لا يـثق في شيء، نجده في الأبدية سعيداً في حالة طيبة، ممتلئا بالثقة، دون أن يظهر أى أثر للتغيير، على حالته الأصلية. كتب كافكا يقول "إن الباقى غير القـابل للفناء هو واحد، إنه كل إنسان فرد، وفي الوقت نفسه هو أمر مألوف للجمـيع، وهذا هو السر في وحدة الإنسانية، غير المتوازية غير المنفصلة. (no.70:71) هـذه الحالـة التى تشبه فردوس النعيم، هى حالة لا يصل إليها إدراك البشـر، يمكـن فقط للإنسان أن يكونها، وبهذه "الكينونة" يشترك في الجوهـر الإنسانى الكلى. إن كافكا يتلاعب بكلمة sein الألمانية عن طريق التورية، ويشير إلى أنها تعنى كلاً من to be أن يكون وكذلك to belong to Him أن يرتـبط بالانـتماء مع الله، باختصار الكينونة الصادقة هنا تقترن، ليسـت بنفس القدر مع كل الناس (وإن كانت معهم أيضًا) كما هى وحدة مع إله مشخص a personal God، كما لو كان هو والباقى غير القابل للفناء، هما الشيء ذاته.

من خلال هذه الأفكار كلها، لابد أن يتبقى شيء غير سار يذكرنا، بأنه لـيس أمام الفرد إلا القبول المستمر للعدم، بل وحتى قبول الشر، "يجب على الإنسان ألا يخدع أحداً بشيء، ولا حتى بانتصاره الدنيوى" لا يمكن أن يقال هذا إلا من موقع حصين داخل قلعة آمنة، حيث لا فائدة من هذا الانتصار. لا أهمية في النهاية لأى شيء يحدث في العالم: كل الأفعال تتردد أصداؤها بلا نهاية، بلا أى معنى "لقد تعذب المسيح من أجل البشر "[8] إن حياة المسيح لم تكـن فداء للإنسانية، بل كانت عذابًا أنتج على مسار التاريخ عذابات أكثر، ولابد أن يحدث ذلك، بحكم وجودنا داخل حدود المكان والزمان. فقد تولد عن حـادث الصـلب، أحداث صلب أخرى لا نهاية لها تمامًا مثل حب الإنسان لجاره لو أمكن هذا إطلاقاً، فسوف يتراءى ومما يتولد عنه من أخطاء كثيرة أشبه شيء بحب الإنسان لذاته.

يتبين لنا أحياناً أن كافكا يتمسك بهذه المفارقات، والتأكيدات الصوفية. هـناك أوقات يبدو فيها وهو يتكلم، في لغة مضادة جداً عن احتمال المعاناة، حـتى يأتى الخلاص، عن الصمود في وجه الهزيمة حتى تضمن النصر . . وعند الفحص الدقيق يبدو أن الأمر كذلك، كما في هذه المقولة:

الرغـبة فى الموت، هى أول علامات البدء فى الاستنارة. هذه الحياة ليست محتملة، والحياة الأخرى يصعب الوصول إليها. لم يعد الإنسان يخجل من طلب الموت. فالإنسان يهفو إلى الخروج، من هذه الزنزانة التى يكرهها إلى أخرى، سوف يكرهها فيما بعد. فى أثناء هذا كله يبقى أثر العقيدة ماثلاً، لأنه فى حالة الترحال سوف يأتى الله إلى الممر، وينظر إلى السجين ويقول: "هذا الإنسان لن يسجن ثانية، وعليه أن يأتى الىَّ. (no.31)

إذا بـدا... للنظرة الأولى أن هذا الكلام، قد صيغ فى عبارات تقليدية تقريبًا، فإننا لم نلاحظ ما فيه من مفارقة . فالإنسان الذى يتمسك بهذه العقيدة، يثبـت انه لم يتقدم أبداً أبعد من البداية التى وصل إليها، وهى طلب الموت، فقـبول جوزيـف كـيه للمـوت، سوف ينقذه على الأقل من انتظار معاملة تفصيلية.

فـى أوقـات أخـرى يبدو الأساس الذى يستند إليه كافكا، فى احتمال المعاناة، وقد تم نسفه وتدميره، كما كتب فى يومياته بعبارات رافضة، لكل ما من شأنه أن يعطيه راحة ظاهرية:

السـلبى وحده، مهما بلغ من القوة، لا يمكن أن يكون كافياً، كما أعتقد فـى أوقـات حزنى. لأننى حين أصعد أدنى درجات السلم، وأشعر بقدر من الآمان، مهما يكن مشكوكًا فيه، فإننى سوف أمد قامتى إلى الخارج وأنتظر .. لا مـن أجل أن يقفز السلبى ويلحق بى، بل لكى يشدنى ثانية إلى أسفل. إنها غريزة دفاع لا تسمح بحصولى على أقل قدر من الراحة الدائمة، ومن أمثلة هذا، أنها تحطم سرير الزوجية قبل أن يقام. (9)

هـنا يـبدو كافكـا، وهو يسلط نظراته الصائبة على طبيعة معتقداته الانهزامية (بما يرتبط بذلك من إيماءات جنسية) .. وإن كان من الصعب أن يقـول، ما الذى فعله، كيف كان يمكنه أن يفلت من الانتحار، لو لم يكن لديه مـثل هذه المفارقات التى يركن إليها. لكن قراءة هذه الفقرة بمزيد من الدقة تكشـف لنا، أنه لم يكن يقصد بها أن تكون رفضًا "للسلبى" وإنما فصلاً آخر مـن فصول الخضوع له. وبدون أى رغبة فى الحصول على مجرد "الفناء" ودون رغـبة فى الراحة أو الزواج، فإن كافكا كان يمكنه أن يرى فيه نوعًا

من الدفاع عن العنصر السلبى الحقيقى فى أعمق أعماقه.

لم يعبر كافكا أبداً عن هذه الآراء فى أعماله الإبداعية .. سواء ما نشر منها او لم ينشر، حتى كان عمله الأخير "القلعة" أو حتى ما تلاها من قصص مثل قصة "فنان جائع" فإن الرجوع إلى أصوات الأطفال على اعتبار أنها المصدر الوحيد الموثوق به للصلة بالقلعة، إنما هى لمحة واضحة على طبيعة وعبثية الاتصال مع ما يسميه بالباقى أو "غير القابل للفناء" إن هذه الأصوات لا تقدم لجوزيف كيه أية مساعدة يمكن تصورها. وبنفس القدر نجد تجريده المستمر لأداء الفنان من المعنى، على نحو يظهر هذا الأداء كشيء يخلو من التمييز والجدارة، وكذلك اختفاء الحب من شفاه الفنان التى "صورت وكأنها تنتظر قبلة"، كل هذه الجوانب، جرى عرضها بنفس الروح التى تميل إلى تفريغ أحداث العالم من المعنى، وانتزاع كل قيمة منها. من ناحية أخرى، فعلى الرغم من أن هذين العملين هما من أعماله المتأخرة، فمن الواضح أن عقل كافكا كان يسير على نفس هذه الخطوط، منذ وقت مبكر يعود بنا الى قصة "أريد أن أكون هندياً أحمر" إذ نجد أن فناء الفرد وتلاشيه كان على وجه التقريب إحدى التيمات المبكرة، التى انشغل بها منذ بداية حياته.

مع ذلك، فإن مناقشتى لم تتجه نحو حقيقة معتقدات كافكا الدينية ذاتها. أو الى كونها شيء مرغوب فيه. فهذه المعتقدات تنطوى على مسائل تحتاج الى مناقشة كل من: المسيحية واليهودية، وكذلك ديانات التدمير الذاتى المنتشرة فى الشرق الأقصى، وهى أمور لست مؤهلاً للدخول فيها، والذى يهمنى هو إنجاز كافكا ككاتب روائى، ففى هذه الناحية، بلغ أفضل حالاته، وبالذات فى القصة التى تعرف فيها على حالته بصورة كاملة، وأخضعها للفن ليس بالوقوف عندها .. ولكن باتخاذها كإحدى المعطيات لحكايته كلها، ثم استكشاف الموقف الذى نتج عنها، إن قصة "الممسوخ" ليس بها دعاوى ميتافيزيقية صريحة، أو أصداء لها، ويمكن أن يكون ذلك بها عن طريق الاستيراد، أى عن طريق القبول (لأسباب خارج نطاق هذه المناقشة) للمبادئ الفكرية عند كافكا كما تتكشف منفصلة، عن هذه القصص من ناحية أخرى، فإن القصص الأخرى تظهر علامات متزايدة على تدهور المستوى الفنى، كلما زاد الاهتمام بالعنصر الميتافيزيقى فيها. إن طريقة الكتابة فى قصصه

المبكرة حية وثرية بحيث تبدو قصصه الأخيرة كنوع من الترقيع Patchily، أما الأولى، فلا نجد فيها سوى القليل من الكتابة القهرية التى حاولنا أن نلفت إليها الأنظار، إن هذا الفن يكشف عن أعراض الاضطرابات العصبية، التى لـــم تتم السيطرة عليها فى غضون الست أو السبع سنوات الأخيرة من حياة كافكا بقدر أكبر مما حدث فى السنوات السابقة، الشيء الذى لا يسمح بالقول أن الطموح الأعظم للأعمال المتأخرة – وخصوصاً فى رواية "القلعة" – كان بلا تأثير.

إن عملـــية المسح الشاملة التى قمت بها لأعمال كافكا – تفرض علينا النتـــيجة التالية ،وهى أن الشيء الوحيد الذى نجح كافكا فى صياغته بطريقة تضـــمن له البقاء، هو موضوع تحقيره لذاته منعكساً فى شكل روائى، ليس هناك شيء آخر مرئى فى أعماله الروائية غير هذا التحقير. إنه لا يبين لنا – ولا يمكـــن أن يتبين لنا – كيف يكون التحقير نعمة فى عالم آخر. إنه يرينا فقـــط أن هـــذا يحدث. لكنه بمعايشته لتجربة الانحطاط، كإنسان وكاتب، فإن كافكا لم يفعل ما فعلته أجيال أخرى، ولم يتجه إلى أشياء جديدة على أمل فى مـــيلاد جديـــد re - emerging، وبـــدلا من ذلك، فإنه استمر فى تعميق حدة الإدراك، وبيـــنما هو يزيد من هذه الحدة، زاد من فرص الضياع التى جعلته عاجزاً عن الكتابة؛ لأنه وقع أكثر فأكثر فى قبضة عملية سلخ للذات مهلكة. لم يكن فى مقدوره أن يقف عند نقطة محددة ليعلن، وإن كان أعلن ذلك فعلا، أنـــه عاجز عن إدراك نقطة الاستسلام المطلقة، لكن نقطة التسليم المطلق لا يمكـــن لأحـــد أن يصل إليها، فقط فقدان السيطرة على الحياة هو الذى أعلن ذاته، وقد تجلى ذلك فى قصصه. وهذه الأعمال شاهد على أن المعتقدات، لم تفجر شعلة الإبداع عنده فى نوع من الأعمال، يؤكد هذه المعتقدات.

هوامش

1. Kafka the Writer, pp.1-28

1 Max Brod, Afterword to the first German edition of the Castle.
2 W.H.Auden, as quoted in Franz Kafka Today (edd. Flores and Swander), p.1.
3 Paul Claudel, le Figara litteraire 18 Oct.1917.
4 Thomas Mann, quoted in Franz Kafka by Klaus Wagenbach, Rowohlt, Hamburg 1964, p.144.
5 Andre Gide, quoted in Franz Kafka et les lettres francaises 1928-1955 by Maja Goth, Paris 1956.p.43.
6 Maja Goth, op.cit.p.253.
7 F.Beissner, Kafka der Dichter, Stuttgart 1958, p.8.
8 Beissner, ibid.p.8.
9 H.Politzer, «Problematik und Probleme der Kafka – Forschung», in Monatshefte fur deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Madison, Wisconsin, 42 (1950), 273 – 80.
10 Max Brod, Franz Kafka, eine Biographie, 1954, p.160.
11 See p.32 below.
12 Brod, Biographie, 1954, p.160.
13 Saturday Review, 12 April 1930.
14 Times Literary Supplement, 19 June 1930.
15 New Statesman, 12 April 1930.
16 Saturday Review, 12 April 1930.
17 Life and Letters, Dec. 1930.
18 Felix Bertaux, A Panorama of German Literature, New York 1935.
19 Kurt Tucholsky, Gesammelte Werke, Hamburg 1960. II, 372-6.
20 Times Literary Supplement, 11 May 1933.
21 Ibid.3 July 1937.
22 Ibid. 8 Oct. 1938.
23 Ibid. 16 June 1945.
24 Ibid. 13 Nov. 1948 and 29 July 1949.
25 See Further Dieter Jakob, « Das Kafka – Bild in England. Zur Aufnahme des Werkes in der journalistischen Krititik, 1928 – 1966 », in Oxford German Studies, vol. 5, 1971. (*)
26 « Faut – il bruler Kafka ? » in Action, no. 90,24 May 1946 ;also replies in Later issues up to no. 100.

(*) References to Kafka's works are to the pagination in the Gesammelte Schriften.

27 Erich Heller, The Disinherited Mind, Bowes, Cambridge 1952, p.160.
28 Gunther Anders, Franz Kafka, translated and adapted by A. Steer and A.K. Thorlby, London 1960, p.99. Originally Kafka, pro und contra. Die Prozeβ – Unterlagen, Munich 1951.
29 Edmund Wilson, Classics and Commercials. 1950, reprinted in Franz Kafka. A collection of critical Essays, ed. R. Gray, Enlewood Cliffs, N.J.1962(p.96)
30 Hannah Arendt, "Franz Kafka : A Revaluation", in Partisan Review. 1944, p.416.
31 See p.I above.
32 Arendt, op.cit.p.412
33 Times Literary Supplement, 24 May 1947.
34 R.O.C. Winkler, in Scrutiny, VII, 337 –8.
35 See W. Sansom, Fireman Flower, Hogarth Press, London 1944.

2. Towards Understanding. pp. 29-47.

1 Diary, 19 Jan. 1911.
2 Thomas Mann, Doktor Faustus, Stockholm 1947, p.382.
3 Diary, 21 July 1913
4 Briefe an Milena, 208.
5 Diary,6 Aug. 1914.
6 Diary,27 Apr. 1915.
7 Diary,24 Jan. 1922
8 Diary,4 May 1915.
9 Erzahlungen, pp.17-18.
10 Beschreibung eines Kampfes, p.183.
11 Diary,27 May 1914.
12 Diary, 18 Jan. 1922.
13 Diary.
14 Diary for 1911 (not precisely dated : Tagebucher 1910-1923 in Ges. Werke 1948, p.185.)
15 Diary,21 June 1913.
16 Diary,27 Nov. 1913.
17 Diary,25 Spt.1917.
18 Gustav Janouch, Gesprache mit Kafka, Frankfurta. M. 1951, p.32.
19 Hochzeitsvorbereitungen, p.202.
20 Ibid. p.204.

21 Ibid. p.193.
22 Diary, 20 July 1916.
23 Diary, 2 Aug. 1917.
24 Kierkegaard, The Concept of Dread, trans. W. Lowrie, Princeton 1957, p.139.
25 Ibid. p.144
26 Ibid. p.145.
27 Ibid. 13 Dec. 1914.

3 Early Stories, pp. 48 –66

1 Letter quoted in Brod's afterword to the first edition of the Castle.
2 Briefe an Felice, ed. Erich Heller and Jungen Born (Ges. Werke 1967),p.332.
3 Briefe 1902-1924 (Ges. Werke 1966), p.102
4 Diary, 23 Sept. 1912.
5 Diary,6 Aug. 1914.
6 C.-E. Magny in The Kafka Problem, ed. A. Flores, 1946, pp.75-96.
7 Magny, Loc. Cit.
8 Kate Flores, in Franz Kafka Today, ed. A. Flores, p.16.
9 Brod, Biographie, 1954, p.140.
10 Kate Flores, op. Cit. P. 17.

4 « America », pp.67-82

1 Diary, 19 Jan. 1911.
2 Diary, 30 Sept. 1915.
3 Briefe an Felice, p.332.
4 Loc.cit.
5 Letter to Kurt Wolff, 4 April 1913.
6 Diary, 8 Oct. 1917.
7 Diary, 31 Dec. 1914.
8 Herbert Tauber, Frank Kafka, eine Deutung seiner Werke, Zurich and New York, 1941, p.58.
9 Reprinted in R. Musil, Tagebücher, ed. A. Frise, Hamburg 1955, p.688.

5 "The Metamorphosis", pp.83-92

1 Letter to Kurt Wolff, 7 April 1915.
2 Kafka, Die Verwandlung, ed., M.L. Hoover, London 1962, p.VI.
3 F.D.Luke, "The Metamorphosis", in Franz Kafka Today, p.39.
4 Paul Goodman, preface to the Metamorphosis by Franz Kafka, Vanguard Press Inc. 1946, pp.6,7.
5 See below p. 180.
6 Briefe an Felice, 6/7 Dec.1912.
7 Diary, 19 Jan. 1914.

6 "In the Penal Colony", pp.93-102

1 See.p.106 below.
2 Austin Warren, in The Kafka problem, p.70.
3 Hellmuth Kaiser, "Franz Kafka Inferno. Eino psychologische Deutung seine Strafphantasie", Imago, 1931, pp.41-103.
4 Albert Schweitzer, The Quest for the Historical Jesus,London 1910 (2nd ed.), p.368.
5 Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, 2 Abhandlung, 3 Absatz.
6 See.p.45 above.

7 "The Trial", pp. 103-25

1 Andre Guide, Diary, 28 Aug. 1940.
2 Quoted by Martin Greenberg. The Terror of Art, London 1971, p.113.
3 Greenberg, ibid, p.117.
4 Johann Bauer, Kafka and Progue, London 1971, p.106.
5 M. Pasley,"Two Literary Sources of Kafka's Der Prozess", Forum for Modern Language Studies, III,1967,142-7.
6 Max Brod, Epilogue to The Trial.
7 See H. Uyttersprot, Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?, Antwerp 1957.
8 M. Pasley, Loc.cit.
9 Diary, 24 Jan 1915.
10 De Sade, Juliette, II,341-50, quoted in Mario Praz, The Romantic Agony,Oxford, 2nd edn 1951, pp.102-3.
11 See p.162. below.

12 See.p.58 above.
13 Diary, 2 Nov. 1911.
14 See.p.47 above.

8 "A Country Doctor" and other tales, pp. 126-39

1 Hochzeitsvorbereitungen , pp.440,447; also Brife, 20 Aug.1917,27 Jan, 1918 and 1 Oct.1918.
2 Briefe, 7 July 1917.
3 Briefe, March 1918 (p.237).
4 Same Letter.
5 Malcolm Pasley (ed.), Franz Kafka, Sort Stories, Oxford 196p.26.
6 G.Janouch, Gesprache mit Kafka, p.160.
7 W. Rubinstein, in Franz Kafka Todayp.60.
8 Diary, 25 Jan. 1922.
9 Briefe an Milena, pp.244-5.
10 Diary, 5 Oct.1911.
11 Rubinstein, Loc.cit.
12 See p. 155 below.
13 Letter, 5 Sept. 1917.

9 « The Casle », pp.140-72

1 K. Wagenbach, « Wo liegt Kafkas Schloβ ? , in Kafka-Symposion, contrib. J. Born and others, Berlin 1965.
2 Das Schloβ, 3rd edn, New York 1946, p.92.
3 M. Pasley, "Zur auβeren Gestalt des "Schloβ –Romans", in Kafka – Symposion.
4 Das Schloβ, p.72.
5 Ibid.pp.292-3.
6 Ibid.p311.
7 Ibid.p139.
8 See p.37 above.
9 Das Schloβ, p120.
10 Kafka, Briefe, p.401 (July 1922).
11 See Max Brod in Franz Kafka Today, pp161-4.
12 St Teresa of Avila, Complete Works, trans. Alison Peers, London 1946, vol.2, p.201.
13 Das Schloβ, p. 49.

14 Erich Heller, The Disinherited Mind, Cambridge 1952, p.169.
15 Das Schloβ, p.73.
16 Ibid. p.110.
17 Ibid. p.18
18 Ibid. p.27
19 Ibid. p.104.
20 Ibid. p.201.
21 Ibid. p.229
22 Ibid. p.258.
23 Ibid. p.312.
24 Ibid. p.105.
25 Beschreibung eines Kampfes, p.183.
26 Das Schloβ ,p236.
27 Ibid. p. 172.
28 Ibid. p.149.
29 Ibid. p.160.
30 De Casussade, Abandon a la divine providence, ii.I.I, quoted in C. Butler, Prayer, London 1961, p.116.
31 Das Schloβ. P.369.
32 Ibid. p.310.
33 Ibid. p.311.
34 Das Schloβ, p.315.
35 See pp.54,64,165,168,187,196,198.
36 Ibid. p.315.
37 Ibid. p.323.
38 Ibid. p.352.
39 Ibid. p.353.

10 Later Stories, pp.173-86

1 Diary, 10 Feb.1922.
2 Ibid.
3 See.p169 above
4 Malcolm Pasley, Franz Kafka ,Der Heizer, In der Strafkolonie, Der Bau, Cambridge 1966,pp.24ff.
5 Pasley, ibid, p.30.

11 Religious ideas, pp.187-99

1 F.Beissner, Kafka der Dichter, passim.

2 Martin Buber, Two Types of Faith, 1951, reprinted in R. Gray (ed.) ,Kafka, A collection of Critical Essays,pp.157-62.

3 Max Brod, Franz Kafkas Glauben und Lehre, Winterhur 1948, p.7.

4 Kierkegaard, Fear and Trembling, trans. W. Lowrie, Princeton 1945,pp.52-7.

5 Kafka , Hochzeitsvorbereitungen, p.114.

6 Ibid.p102.

7 Ibid.p.76.

8 Ibid.p.117.

9 Diary,31 Jan.1922.

الفهرس

٣٦- نظريات السرد الحديثة   والاس مارتن   ت : حياة جاسم محمد

٣٧- واحة سيوة وموسيقاها   بريجيت شيفر   ت : جمال عبد الرحيم

٣٨- نقد الحداثة   آلن تورين   ت : أنور مغيث

٣٩- الإغريق والحسد   بيتر والكوت   ت : منيرة كروان

٤٠- قصائد حب   آن سكستون   ت : محمد عيد إبراهيم

٤١- ما بعد المركزية الأوربية   بيتر جران   ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد

٤٢- عالم ماك   بنجامين باربر   ت : أحمد محمود

٤٣- اللهب المزدوج   أوكتافيو باث   ت : المهدي أخريف

٤٤- بعد عدة أصياف   ألدوس هكسلي   ت : مارلين تادرس

٤٥- التراث المغدور   روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين   ت : أحمد محمود

٤٦- عشرون قصيدة حب   بابلو نيرودا   ت : محمود السيد علي

٤٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)   رينيه ويليك   ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٤٨- حضارة مصر الفرعونية   فرانسوا دوما   ت : ماهر جويجاتي

٤٩- الإسلام في البلقان   هـ . ت . نوريس   ت : عبد الوهاب علوب

٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير   جمال الدين بن الشيخ   ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي

٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية   داريو بيانويبا وخ. م بينيالييستي   ت : محمد أبو العطا

٥٢- العلاج النفسي التدعيمي   بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل   ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش

٥٣- الدراما والتعليم   أ . ف . ألنجتون   ت : مرسي سعد الدين

٥٤- المفهوم الإغريقي للمسرح   ج . مايكل والتون   ت : محسن مصيلحي

٥٥- ما وراء العلم   چون بولكنجهوم   ت : علي يوسف علي

٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)   فديريكو غرسية لوركا   ت : محمود علي مكي

٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)   فديريكو غرسية لوركا   ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي

٥٨- مسرحيتان   فديريكو غرسية لوركا   ت : محمد أبو العطا

٥٩- المحبرة   كارلوس مونييث   ت : السيد السيد سهيم

٦٠- التصميم والشكل   جوهانز ايتين   ت : صبري محمد عبد الغني

٦١- موسوعة علم الإنسان   شارلوت سيمور - سميث   مراجعة وإشراف : محمد الجوهري

٦٢- لذّة النّص   رولان بارت   ت : محمد خير البقاعي .

٦٣- تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)   رينيه ويليك   ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)   آلان وود   ت : رمسيس عوض .

٦٥- في مدح الكسل ومقالات أخرى   برتراند راسل   ت : رمسيس عوض .

٦٦- خمس مسرحيات أندلسية   أنطونيو جالا   ت : عبد اللطيف عبد الحليم

٦٧- مختارات   فرناندو بيسوا   ت : المهدي أخريف

٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى   فالنتين راسبوتين   ت : أشرف الصباغ

٦٩- العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين   عبد الرشيد إبراهيم   ت : أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي

٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية   أوخينيو تشانج رودريجت   ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمي   داريو فو   ت : حسين محمود

٧٢- السياسي العجوز — ت . س . إليوت — ت : فؤاد مجلي
٧٣- نقد استجابة القارئ — جين . ب . تومبكنز — ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك في مصر — ل . ا . سيمينوفا — ت : حسن بيومي
٧٥- فن التراجم والسير الذاتية — أندريه موروا — ت : أحمد درويش
٧٦- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي — مجموعة من الكتاب — ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣ — رينيه ويليك — ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية — رونالد روبرتسون — ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف — بوريس أوسبنسكي — ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع» — ألكسندر بوشكين — ت : مكارم الغمري
٨١- الجماعات المتخيلة — بندكت أندرسن — ت : محمد طارق الشرقاوي
٨٢- مسرح ميجيل — ميجيل دي أونامونو — ت : محمود السيد علي
٨٣- مختارات — غوتفريد بن — ت : خالد المعالي
٨٤- موسوعة الأدب والنقد — مجموعة من الكتاب — ت : عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية) — صلاح زكي أقطاي — ت : عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل — جمال مير صادقي — ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧- نون والقلم — جلال آل أحمد — ت : ماجدة العناني
٨٨- الابتلاء بالتغرب — جلال آل أحمد — ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩- الطريق الثالث — أنتوني جيدنز — ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠- وسم السيف — ميجل دي ثرباتس — ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق — باربر الاسوستكا — ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر — كارلوس ميجل — ت : نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة — مايك فيذرستون وسكوت لاش — ت : عبد الوهاب علوب
٩٤- الحب الأول والصحبة — صمويل بيكيت — ت : فوزية العشماوي
٩٥- مختارات من المسرح الإسباني — أنطونيو بويرو باييخو — ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة — قصص مختارة — ت : إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا مج ١ — فرنان برودل — ت : بشير السباعي
٩٨- الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني — نماذج ومقالات — ت : أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية — ديفيد روبنسون — ت : إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة — بول هيرست وجراهام تومبسون — ت : إبراهيم فتحي
١٠١- النص الروائي (تقنيات ومناهج) — بيرنار فاليط — ت : رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح — عبد الكريم الخطيبي — ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣- قبر ابن عربي يليه آياء — عبد الوهاب المؤدب — ت : محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجني — برتولت بريشت — ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع — جيرار جينيت — ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسي — د. ماريا خيسوس روبييرامتي — ت : د. أشرف علي دعدور
١٠٧- صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر — نخبة — ت : محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت : على عبدالرؤوف البمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت: إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت: حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت: زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت: مجموعة من المترجمين
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت: نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت: سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت: شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت: شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت: شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت: بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت: هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت: محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت: أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت: حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت: محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت: سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت: ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت: فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت: دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزُرج علوى	ت:علاء منصور
١٨٨- موت الادب	الفين كرنان	ت:بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	بول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ١	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت:محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت:ابراهيم سلامة ابراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت: فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علما جديدا	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت: محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت: سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت: محمد محمود محى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٧- عولمة السياسة العالمية	جون بايلس و ستيث سميث	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨- رايولا	خوليو كورتازان	ت: على إبراهيم على منوفى
٢١٩- بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت: طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت: على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت: رفعت سلام

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧١٩٤ / ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة



Ronald Gray

ranz Kafka

كتاب "فرانز كافكا" هذا بمثابة مقدمة نقدية للتعريف بحياة كافكا وأعماله ومشاكله النفسية من خلال عملية مسح شاملة ودقيقة لكل كتاباته وظروف عصره ، وفى هذه الدراسة يربط رونالد جراى بين الفكر النظرى عند كافكا وعملية الإبداع ، أى أنه لا يتناول "الأفكار" بمعزل عن "الكتابة" الإبداعية . ومن ثم نراه يخصص لكل رواية من رواياته الشهيرة مثل "القلعة" ، "المحاكمة" ، "أمريكا" فصلاً مستقلاً ، بالإضافة إلى عدد من الفصول لدراسة قصصه القصيرة خاصة قصة "التحول" التى يزعم رونالد جراى أنها أكمل أعماله وأعظمها دقة وإحكامًا ؛ حيث وجد فيها كافكا الشكل الذى يلائم حالته ، ثم خصص فصلاً لدراسة أسلوبه الأدبى وفصلاً آخر لفكره الدينى .

ومما يزيد من أهمية هذا الكتاب بالنسبة لنا أن رونالد جراى قد وضعه "لهؤلاء الذين يقرأون كافكا مترجمًا على وجه الخصوص ؛ لأنهم يحتاجون إلى دليل حاذق وأمين لكى يعينهم على فهمه" ، ويتيح لهم فرصة لمعرفة صحيحة عن كافكا وتطوره الشخصى والفنى .

الغلاف : هشام نزار

